Édition avec dossier

Bergson

Le Rire

Présentation
par Daniel Grojnowski
et Henri Scepi





BERGSON

Le Rire

●

PRÉSENTATION
NOTES
DOSSIER
CHRONOLOGIE
BIBLIOGRAPHIE

par Daniel Grojnowski et Henri Scepi

ÉDITION
établie sous la direction
de Paul-Antoine Miquel

GF Flammarion

Bergson

Le Rire

GF Flammarion

Dépot légal : octobre 2013
ISBN Epub : 9782081315358

ISBN PDF Web : 9782081315365

Le livre a été imprimé sous les références :
ISBN : 9782081279667

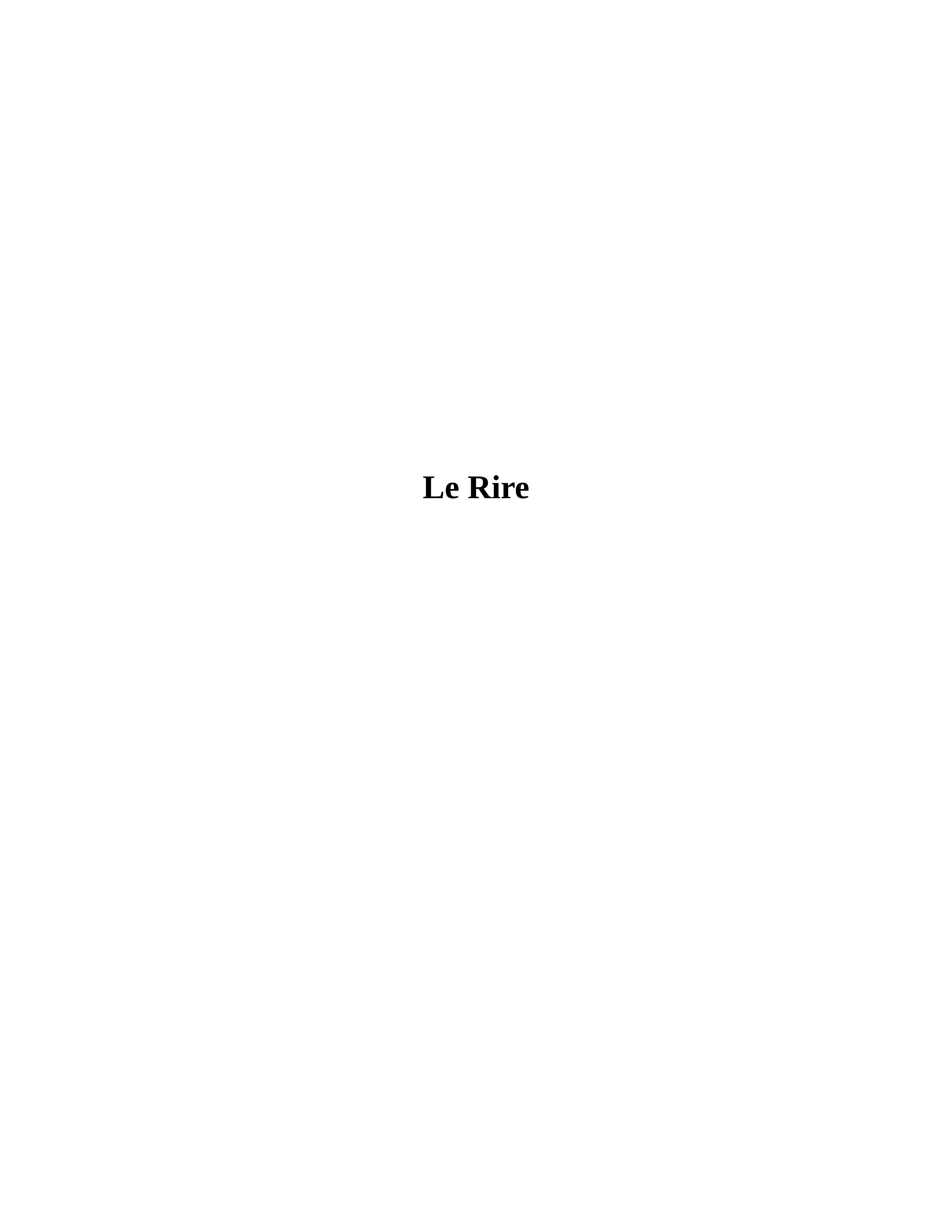
Ouvrage composé et converti par Meta-systems (59100 Roubaix)

Présentation de l'éditeur

Pourquoi rions-nous de voir quelqu’un trébucher ? Pour quelles raisons Molière continue-t-il de nous amuser ? Comment expliquer qu’un jeu de mots ou un trait d’esprit prêtent à sourire ? Dans Le Rire, qu’il publie en 1900, Bergson apporte à ces questions des réponses décisives. S’appuyant sur des exemples quotidiens et de nombreuses références littéraires, il décrypte les formes du comique pour y déceler un ressort commun : l’« interférence de deux séries », c’est-à-dire la présence simultanée de deux éléments distincts ou incompatibles. Au passage, il ne manque pas d’analyser le rôle social ambivalent d’un réflexe qui tout à la fois manifeste l’élan vital et brime les comportements hors normes. Si cette œuvre, qui doit beaucoup à une tradition classique, méconnaît les manifestations transgressives, sombres, ludiques ou absurdes, du rire, elle n’en demeure pas moins capitale pour qui veut comprendre le « propre de l’homme ».

Du même auteur
dans la même collection

LES DEUX SOURCES DE LA MORALE ET DE LA RELIGION
ESSAI SUR LES DONNÉES IMMÉDIATES DE LA CONSCIENCE
MATIÈRE ET MÉMOIRE



Le Rire

Daniel Grojnowski est spécialiste du comique dans la littérature et les arts. Il est l'auteur (en collaboration avec Bernard Sarrazin) de l'anthologie *Fumisteries* (Omnibus, 2011). Il a notamment publié *Aux commencements du rire « moderne »* (Corti, 1997) ; *Comique. D'Alphonse Allais à Charlot* (Presses du Septentrion, 2004). Il a présenté plusieurs titres de la collection GF, dont *À se tordre* d'Allais (2002) et *À rebours* de Huysmans (2004).

Henri Scepi est professeur de littérature à l'université Paris III. Avec Daniel Grojnowski, il a préfacé et édité, dans la collection GF, les *Moralités légendaires* de Laforgue (2000). Il est également l'auteur de nombreux essais sur la poésie et le roman du XIXe siècle, dont *Poésie vacante* (Lyon, ENS Éditions, 2008) et *Théorie et poétique de la prose* (Champion, 2012).

Paul-Antoine Miquel, qui dirige l'édition des œuvres de Bergson dans la collection GF, est professeur de philosophie contemporaine à l'université Toulouse II-Le Mirail. Il est notamment l'auteur de *Bergson et l'imagination métaphysique* (Kimé, 2007), de *Qu'est-ce que la vie ?* (Vrin, 2007) et de *Comment penser le désordre ?* (Fayard, 2000).

Note sur l'édition des œuvres de Bergson dans la collection GF

Henri Bergson, l'un des plus grands philosophes français, n'a jamais procédé autrement qu'en partant de l'analyse d'un problème. Or, qu'il s'agisse par exemple de la question de la différence entre durée et espace dans l'*Essai sur les données immédiates de la conscience* (1889), de la relation entre l'esprit et le corps dans *Matière et mémoire* (1896) ou du rapport entre vie et matière dans *L'Évolution créatrice* (1907), ces problèmes s'inscrivent dans un contexte spécifique.

Dans chacun de ses grands ouvrages, Bergson noue en effet un dialogue direct avec la science de son époque. Le concept de durée naît d'une analyse critique du temps conçu comme une ligne en mécanique classique. La question de la mémoire se pose du fait des difficultés suscitées par les assertions de la psychologie et de la neurologie, qui veulent traiter les souvenirs comme des objets susceptibles d'être rangés dans des boîtes. Si les sciences de la vie en sont finalement venues à s'intéresser au problème de l'évolution, encore faudrait-il qu'elles expliquent comment le temps biologique se dissocie du temps de la mécanique, voire de celui de la thermodynamique classique : qui d'autre que Bergson aurait pu oser aborder, en 1907, une question qui n'a même pas encore été traitée dans toutes ses dimensions aujourd'hui ? En 1922, dans *Durée et simultanéité*, il confronte son analyse de la durée aux concepts de la théorie de la relativité : quel philosophe se risquerait de nos jours à proposer un commentaire critique et métaphysique qui prendrait appui sur la « théorie des cordes » ? Quant aux questions de l'origine de la religion ou de la morale, elles sont ressaisies, dans *Les Deux Sources de la morale et de la religion* (1932), par

le biais d'une discussion critique des apports de l'École sociologique française : ceux de Marcel Mauss, d'Émile Durkheim ou de Lucien Lévy-Bruhl.

Le geste philosophique, dans chacun de ces cas, est double : il s'agit pour Bergson de prendre toute la mesure des apports scientifiques aux questions qui ont traversé l'histoire de la philosophie, et en même temps de mettre en lumière le fait que la métaphysique apporte une clarté nouvelle à chacune de ces énigmes.

Nous avons choisi dans cette édition de procéder à sa manière. Plutôt que de nous livrer à une simple exégèse ou à un commentaire interne, nous avons d'abord voulu mettre son œuvre en perspective en la resituant dans le contexte scientifique de son époque, qui fournit les clés indispensables pour comprendre sa philosophie. Nous avons également souhaité procéder d'une manière véritablement critique, en nous interrogeant certes sur sa réception immédiate, mais aussi, et surtout, sur le rôle qu'elle joue aujourd'hui encore.

C'est au présent donc, et en tournant sans complaisance notre réflexion vers le futur, que nous souhaitons nous adresser au lecteur. Tel est l'esprit des appareils critiques que nous proposons dans les différents volumes de la collection GF consacrés aux œuvres de Bergson : ils entendent moins viser l'exhaustivité et l'érudition que faire surgir les questions en montrant à quel point elles sont encore vivantes, tant pour la philosophie que pour les sciences de notre temps.

Paul-Antoine MIQUEL

À un journaliste qui l'interrogeait sur le rire et le comique, Pierre Dac répondit : « Je n'y suis pour Bergson. »

Présentation

Faut-il s'en étonner ? Les événements dramatiques et les pleurs semblent s'inscrire dans la trame de l'existence humaine. On en prend acte, sans s'interroger à leur sujet, comme s'il s'agissait d'accidents redoutables mais attendus. En revanche, le rire apparaît inopiné autant qu'irrationnel. À son propos, les philosophes parlent volontiers d'« énigme » ou de « mystère » : il leur pose une difficulté apparemment insoluble.

Souvent programmé dans le cadre des divertissements proposés sur les scènes ou sur les écrans, il survient aussi à l'improviste, à tout moment et à tout propos (également hors de propos) dans la vie quotidienne. En résultent d'étonnants effets physiologiques qui vont des glapissements et des contorsions du visage ou du corps entier aux larmes et aux relâchements viscéraux. Parce que ces phénomènes concernent tout un chacun, les penseurs se sont attachés à en rendre compte dans des « Traités du ris » dont les parutions successives attestent la difficulté de donner une réponse satisfaisante au phénomène. Il revient alors à chaque essayiste ou philosophe de le porter à son crédit et à nouveaux frais, en repartant de zéro, comme si rien n'avait jamais été accompli avant lui. Ce qu'affirme l'un de ceux qui ont cherché à résoudre le problème :

> La multitude des disputes qu'a suscitées la matière que je traite, et les erreurs sans nombre où sont tombés les sages mêmes qui l'ont voulu approfondir, nous avertissent qu'il n'est, […] dans ce flux et reflux d'opinions qui se détruisent, qu'une seule boussole à suivre : celle de l'expérience et du sentiment intime[1].

Lorsque Bergson décide d'aborder à son tour la question, il prend le relais d'innombrables prédécesseurs, le plus souvent oubliés. Dans la génération qui le précède, des jeunes gens ont voulu rompre avec le pessimisme ambiant : au Quartier latin, le groupe des hydropathes ; sur la butte Montmartre, les habitués des cabarets dont ceux du *Chat noir*, le plus

célèbre d'entre eux. Par ailleurs, de nombreuses études, publications ou enquêtes répondent à la demande d'un public impatient d'entrer de plain-pied dans la « Belle Époque ». On mentionnera pour mémoire les études d'Arsène Alexandre (*L'Art du rire et de la caricature*), de Marcel Schwob (*Le Rire*), les interviews de Jules Huret dans *Le Figaro* (« Le Rire français »), les traductions des contes de Mark Twain en France, des études comme celle de Gabriel de Lautrec sur l'humour, sans oublier de multiples gazettes de divertissement : *Le Petit Journal pour rire*, *Le Journal amusant*, *Le Sourire*, *La Vie drôle*, etc. – ou encore l'ouvrage de Coquelin cadet, *Le Rire*, illustré par Sapeck, héritier d'André Gill et « prince des Fumistes », de douze ans antérieur à celui de Bergson[2]. Tous participent au regain d'intérêt d'un pays traumatisé, désireux d'oublier les sombres heures de la défaite de la France du Second Empire au terme de la guerre contre la Prusse en 1870 et de la guerre civile qui a mis fin à la Commune de Paris.

L'essai de Bergson est donc bien de son temps. Parvenu à sa maturité (il est alors âgé de quarante ans), il défie à son tour la névrose « fin de siècle » qui paraît régner sur les lettres et les arts. Par son succès durable, *Le Rire* marque un coup de maître. Un quart de siècle après sa parution, il en est à sa vingt-troisième édition ; après un demi-siècle, à sa cent troisième. En 1973, son éditeur indique sur la couverture : « 303e édition ». Suivant la pente de sa renommée, il est devenu un ouvrage de référence, passage obligé de quiconque s'intéresse aux multiples facettes du comique. Sa fortune tranche avec les œuvres d'un philosophe qui s'adresse d'ordinaire à des amateurs. En ce sens, le prestige du prix Nobel de littérature (1927) cautionne une étude allègre, d'un usage pédagogique immédiat, qui s'adresse au plus grand nombre : un essai qui associe la réflexion théorique à la culture des « honnêtes gens ».

Écrit dans une langue aussi claire que possible, *Le Rire* se présente sous une forme particulièrement accessible : trois grands chapitres d'une importance égale, dont le deuxième et le troisième illustrent les prémisses du premier ; une argumentation émaillée d'exemples plaisants, qui ne déconcertent pas le lecteur parce qu'ils se réfèrent à un répertoire familier et qu'ils accordent une place décisive à la morale commune ; une « loi » de prime abord exposée, que vérifient toutes sortes d'illustrations littéraires réitérées à la manière des bons maîtres qui *enfoncent le clou*. Dans la veine d'essayistes de premier ordre, Bergson a publié l'un des chefs-d'œuvre du genre, à la mesure de ceux qui viendront à sa suite, comme *Le Mythe de*

Sisyphe d'Albert Camus, sur le suicide, ou *La Chambre claire* de Roland Barthes, sur la photographie.

Tout en faisant œuvre de philosophe, Bergson tire parti de son savoir de professeur et de conférencier. Il se fait également tour à tour psychologue, sociologue, mais aussi « sémiologue » avant la lettre, quand il dégage les invariants qui provoquent la drôlerie. Son essai invite à une lecture non seulement philosophique, mais aussi historique et littéraire, tout à la fois admirative et réfléchie, qui incite à adopter la posture qu'Adorno propose à ses lecteurs : « Je tiens pour une méthode parfaitement impossible de comprendre quelque chose à la philosophie sans en même temps la critiquer[3]. »

Le rire et le *continuum* philosophique

Les traditions du comique

La publication du *Rire* dans *La Revue de Paris* (1er février-15 mars 1900) correspond à un moment particulier de la carrière philosophique de Bergson. L'année 1900 apparaît en effet à plus d'un titre comme un millésime faste, qui marque sinon une forme de consécration, du moins l'éclosion d'un succès public. Le 17 mai 1900, Bergson est élu à la chaire de philosophie ancienne du Collège de France (vacante depuis la mort de Charles Lévêque). Le 26 mars 1901, il fait son entrée à l'Académie des sciences morales et politiques. Cette même année, *Le Rire. Essai sur la signification du comique* paraît en volume chez Félix Alcan. Comme l'écrivent Philippe Soulez et Frédéric Worms, « le XXe siècle coïncide donc pour Bergson avec le début de la grande notoriété[4] ». S'il est incontestable que *Matière et mémoire* (1896) est « le livre qui devait définitivement imposer Bergson comme un philosophe de premier plan[5] », nul doute cependant que l'ouvrage intitulé *Le Rire* n'ait pour sa part contribué à asseoir cette notoriété et à valoir à son auteur une audience élargie au plus vaste public. Cet essai s'inscrit dans un *continuum* philosophique qui emporte avec lui une théorie de la connaissance, un mode de questionnement et une orientation méthodologique solidement établis. En s'emparant du rire comme d'un fait social, Bergson entendait se situer au croisement de deux traditions philosophiques, qui se sont appliquées à cerner le phénomène du rire, sa nature, ses causes et ses effets.

On distinguera d'abord la famille des penseurs qui, depuis l'Antiquité jusqu'au XXe siècle, ont considéré le rire comme l'expression d'une attitude violemment contestataire et transgressive. Si l'ironie socratique s'apparente à un effet « torpille », qui neutralise l'adversaire et fige pour ainsi dire ses arguments, le rire d'un Démocrite est « la marque de l'esprit le plus pénétrant[6] » et fait voler en éclats les idées reçues, les certitudes et les dogmes. Le rire philosophique emprunte volontiers les voies de la provocation et du scandale, ainsi que les habits de la folie. Dans tous les cas, il s'agit de dénoncer les ruses et les artifices d'une raison fondée sur le sérieux du concept. De Diogène, père du cynisme, à Nietzsche, héraut du nihilisme moderne, en passant par Érasme, une communauté de penseurs a conféré au rire un véritable statut philosophique en lui assurant une fonction critique qui perturbe la belle ordonnance des systèmes. Dans ses *Carnets*, Joseph Joubert relève cette fonction démystificatrice : « Ce rire trompe la raison. […] Un éclat de rire a dissipé tous ces prestiges, déconcerté l'illusion, décontenancé l'imposture, détrompé la crédulité[7]. » Doué d'une indéniable force critique, le rire est l'instrument d'un dévoilement. Dans le fragment 333 du *Gai Savoir*, Nietzsche lui reconnaît une vertu d'intelligence et une capacité de connaissance. En effet, retournant la formule de Spinoza – *Non ridere, non lugere, neque detestari, sed intelligere* (« ne pas rire, ne pas compatir, ne pas maudire, mais comprendre ») –, il affirme que tout *intelligere*, toute compréhension, est « la résultante de ces tendances contradictoires au rire, à la pitié, à la malédiction[8] ».

Bergson, pour sa part, n'envisage pas le problème du rire et de sa signification sous cet angle. Il semble regarder bien plus du côté de la lignée des philosophes classiques qui, depuis Aristote (auteur supposé d'un livre entièrement consacré à la comédie, et qui se serait perdu), ont assigné d'abord le rire au domaine du comique, et partant au règne inférieur de l'inconvenance, du vice et de la laideur, pour ensuite l'approcher comme une des manifestations spontanées de la vie humaine. Dans le chapitre V de la *Poétique*, on peut lire en effet : « Le comique tient […] à un défaut et à une laideur qui n'entraînent ni douleur ni dommage[9]. » Il s'agit en somme d'une imperfection ou d'une irrégularité constatée qui n'engendre aucune conséquence pénible, étant dénuée de toute gravité. D'où le rire de la comédie, censé sanctionner ainsi un travers, qu'il se propose sinon de corriger, du moins d'adoucir. Cette fonction éminente illustre à elle seule la portée sociale du comique. Si Bergson affirme qu'il « n'y a pas de comique

en dehors de ce qui est proprement *humain* » (p. 62) – rappelant au passage la célèbre sentence de Rabelais selon laquelle le « rire est le propre de l'homme » –, c'est qu'à ses yeux la dimension anthropologique du phénomène importe moins que sa « signification sociale ». Fidèle à cette « idée directrice », l'essai accrédite la thèse classique et souligne de façon explicite l'art avec lequel le poète peint les caractères, afin de « nous faire si bien connaître ce vice, de nous introduire, nous spectateurs, à tel point dans son intimité, que nous finissons par obtenir de lui quelques fils de la marionnette dont il joue » (p. 70). L'idée essentielle qui se dégage d'une telle approche réside dans le fait que le comique, loin de se circonscrire à un objet abstrait ou idéal, envisagé *sub specie æternitatis*, est tout au contraire inséré dans un système de relations, un réseau très dense d'attitudes, d'observations et de réactions. Il obéit d'abord à des règles immanentes et répond aux lois de l'expérience.

Or, bien qu'elle se situe en son temps par rapport à une théorie dominante d'inspiration naturaliste, psychologique, autant que physiologique, la position de Bergson ne s'y réduit pas. Sur le sujet, les théories s'accumulent sans parvenir à définir efficacement ce dont elles prétendent parler. Dans son essai, Bergson déclare d'emblée, comme pour nous mettre en garde, que « ce petit problème […] toujours se dérobe sous l'effort, glisse, s'échappe, se redresse, impertinent défi jeté à la spéculation philosophique » (p. 61). Le rire demeure un objet insaisissable et toutes les tentatives d'arraisonnement philosophique ont été impuissantes à tenir à son sujet un langage à la fois pertinent et convaincant. Bergson admet, dès 1886, que la notion de comique « est aussi obscure que celle de sublime[10] ». Les brefs commentaires qu'il réserve au comique dans son cours d'esthétique (dispensé en 1885 et 1886) démontrent qu'il est attentif aux arguments de ses prédécesseurs, dont il s'efforce d'exposer avec clarté les doctrines, même s'il émet les réserves qu'il lui semble devoir s'imposer. Parmi ces prédécesseurs, Léon Dumont, dans son ouvrage *Des causes du rire* (1862), avait exposé une théorie selon laquelle « l'effet comique se produirait toutes les fois qu'une contradiction est rendue acceptable pour une raison ou pour une autre ». Dans la même étude, il affirmait que « le risible » tenait à « une opposition entre ce qui se présente objectivement à nos sens […] et ce que nous concevons subjectivement comme devant être[11] ». Mais il n'insistait pas sur ce point. De cette théorie Bergson dit qu'« elle ne manque pas de profondeur », mais qu'« elle échoue à rendre compte d'un très grand nombre

d'effets »[12]. Il préfère écarter élégamment ces définitions qui « tendent à faire du comique une relation abstraite aperçue par l'esprit entre des idées, “contraste intellectuel”, “absurdité sensible” », autant de justifications qui ne parviennent pas à expliquer « pourquoi le comique nous fait rire » (p. 65).

Dès lors, aux yeux de Bergson, le problème mérite d'être repris à sa source, reformulé et soumis à un nouveau traitement. Telle est bien la visée, conceptuelle et méthodologique, du *Rire*. Ayant fait ce constat, il part de la thèse proposée par Herbert Spencer dans le chapitre « Physiologie du rire » de ses *Essais*, qui lui convient davantage :

> L'effet comique se produit toutes les fois que, notre esprit ayant été lancé dans une certaine direction, on arrête brusquement son élan ; le travail de l'esprit se convertit alors en rire comme un mouvement tout à coup arrêté se convertit en chaleur[13].

Le phénomène ainsi conçu vise à « provoquer par sympathie un état psychologique ». Il n'échappe pas cependant au mécanisme général qui, depuis Aristote, relève du défaut, de l'irrégularité ou de la rupture inconvenante. D'ailleurs, Spencer parle à ce propos de « discordance » :

> Le rire naît naturellement quand la conscience, après avoir été occupée de grands objets, est réduite à des petits – c'est-à-dire seulement dans le cas de ce qu'on appelle une discordance *descendante*[14].

L'exemple rappelé par Bergson de l'homme qui court, trébuche et tombe (p. 66) illustre ce type de discordance : une déviation brusque fait chuter l'attention d'un niveau – qui serait celui de la norme caractéristique de l'humain – à un autre, inférieur ou dégradé. Si le philosophe souligne la relation de sympathie qui s'établit alors entre le fait perçu et la conscience qui le perçoit – reconnaissant du même coup le rôle clé dévolu à une subjectivité impliquée, qui à la fois observe et juge –, il se démarque de ses devanciers par l'apport de deux éléments nouveaux jusque-là négligés : le regard social (qu'on pourrait ici comparer à une instance proche du surmoi freudien) et le principe, logique autant qu'analogique, de l'automatisme.

De l'homme social à l'homme-machine

S'il semble partir des postulats de la thèse aristotélicienne, Bergson s'en départ rapidement. Là où la théorie classique de la comédie validait le principe d'une inconvenance manifeste dans l'ordre des statuts, des comportements et des valeurs, la position bergsonienne met de préférence l'accent sur un conflit de forces opposées : l'élan de l'homme qui court vient

se heurter à une énergie contraire, qui l'arrête. Mais ce jeu de forces ne ressortit pas exclusivement aux mécanismes antagonistes mis au jour par une psychologie du mouvement (par exemple la théorie de Spencer). Il participe autant de la dynamique vitale que de la dynamique sociale, dont Bergson rappelle qu'elles exigent « de chacun de nous […] une attention constamment en éveil », mais aussi « une certaine élasticité du corps et de l'esprit, qui nous mette à même de nous y adapter ». « *Tension* et *élasticité*, voilà deux forces complémentaires l'une de l'autre que la vie met en jeu » (p. 71).

L'harmonie des souplesses, corporelle et psychologique, reflète l'idéal d'une vie en société fondée sur l'accord et l'équilibre des membres qui la composent et qui forment, au sens plein du mot, un *corps*. Lorsque, par une attitude déviante ou excentrique, un de ces membres rompt cette harmonie de principe, il est immédiatement victime d'un rappel à l'ordre. Celui-ci est matérialisé par un signal, « un geste », dit Bergson : « Le rire doit être quelque chose de ce genre, une espèce de *geste social* » (p. 72). Toutefois, ce geste répressif s'inscrit d'abord dans le champ des comportements, et apparaît de ce fait justiciable d'une anthropologie : quand nous rions, nous usons d'une fonction, culturellement déterminée par les codes et les valeurs en cours dans notre état social, fonction qui vise à corriger celui dont le comportement est considéré comme divergent. Au sein de la collectivité, le rire sanctionne ainsi celui « qui tend à s'écarter du centre commun autour duquel la société gravite » (p. 72). En transférant le rire du domaine de l'esthétique à l'espace social – lieu de sa réalisation et de son retentissement –, Bergson le replace parmi les rieurs. Ils ne sont pas seulement des spectateurs, occasionnels ou volontaires ; ils se présentent aussi comme les garants d'une certaine norme à laquelle l'univers social, ses règles et ses usages doivent se conformer. Certes, l'homme qui rit libère, comme le rappelaient Spencer ou Théodule Ribot, « un trop-plein d'excitation nerveuse[15] », lequel anime tous ses muscles et modifie sa physionomie. Mais l'argument physiologique trahit ses limites, car il n'explique rien tant qu'il ignore la relation spécifique qui se tisse, dans tous les cas comiques, entre le rieur, celui dont il rit et les conduites dictées par la vie en société. Dès les premières pages de son essai, c'est cette relation dont Bergson cherche à souligner la nécessité logique.

En tant que geste social, le rire intervient également à un autre niveau : celui des représentations, puisque « le comique naît au moment précis où la

société et la personne, délivrées du souci de leur conservation, commencent à se traiter elles-mêmes comme des œuvres d'art », c'est-à-dire, précisément comme des objets de représentation. S'ouvre alors une autre scène, « zone neutre où l'homme se donne simplement en spectacle à l'homme » (p. 73). À la fonction sociale du rire correspond, en vertu d'une *mimesis* qui est écho et redoublement de la vie, une fonction esthétique, non moins instructive. Aussi Bergson entrelace-t-il anthropologie, sociologie, philosophie de la vie et philosophie de l'art.

On comprend mieux dans ces conditions l'emploi spécifique qui est fait de la notion d'automatisme ou de mécanisme. Ni Spencer ni Ribot n'avaient jugé utile de mettre en lumière, dans l'étude des causes et des effets du rire, une catégorie empruntée à la pensée mécaniste. Car l'automatisme renvoie aussi bien à une vision qui assimile l'humain à un ensemble de fonctions obéissant à des systèmes réflexes et agissant selon un programme sur lequel la volonté consciente n'intervient pas. Si, pour Descartes, l'homme est une organisation corporelle douée d'une âme qui l'anime et décide librement de ses mouvements, Julien de La Mettrie, en revanche, n'hésitera pas à parler d'*homme-machine*, donnant raison, paradoxalement contre l'idéalisme spiritualiste, aux arguments d'un matérialisme radical. Héritier d'une tradition métaphysique à laquelle il n'entend pas se soustraire, Bergson se fait ainsi l'écho des propositions qui fondent la théorie mécaniste au milieu du XIXe siècle, grâce notamment aux travaux de Coriolis et aux expériences de Foucault. Le premier, s'inscrivant dans la continuité des travaux de Joseph Louis Lagrange, notamment de sa *Mécanique analytique* (1788), s'attache à mettre en évidence la composition des accélérations. Le second, connu pour son célèbre pendule du Panthéon, formalise, par l'expérience interne qu'il réalise de la rotation axiale de la Terre, la notion de système de référence, celle-ci étant le repère par rapport auquel l'accélération du mouvement doit être évaluée. C'est là un point essentiel, car dès lors qu'on admet, comme l'avait fait d'Alembert dans son *Traité de dynamique* (1743), que la loi de la mécanique est le mouvement, il importe de déterminer avec précision le point de référence à partir duquel celui-ci peut être appréhendé et mesuré. Mouvement, accélération, énergie, action, force : tels sont les termes qui viennent sous la plume de Bergson ; ils témoignent d'une affinité logique et théorique de l'auteur du *Rire* avec la thèse mécaniste et avec la science mécanique proprement dite. On ne s'étonnera pas ainsi de ce que, pour lui, la cause du comique s'explique « *par un effet de raideur ou de*

vitesse acquise » (p. 66), tout se passant comme si le mouvement – celui du corps comme celui de l'esprit – était victime d'une accélération incontrôlée et d'un capital d'énergie incontrôlable. Ici, il s'agit bien d'apprécier la « force d'expansion du comique » (titre du premier chapitre, p. 61). C'est pourquoi Bergson précise : « Ce qu'il y a de risible […], c'est une certaine *raideur de mécanique* là où l'on voudrait trouver la souplesse attentive et la vivante flexibilité d'une personne » (p. 66). Quand l'automate prend le pas sur la personne, on assiste au triomphe ridicule de l'homme-machine. Tel est bien le *leitmotiv* de l'essai de Bergson : par touches successives et effets de variation, le propos passe selon une gradation calculée de la « raideur » constatée à la « simple mécanique » et en arrive à la formulation d'une loi générale, un carrefour d'idées et d'images : « *Du mécanique plaqué sur du vivant* » (p. 83). C'est là en effet la définition condensée que traditionnellement nous retenons de l'essai de Bergson, ramenant la réflexion sur le rire à un principe analogique qui soumet l'humain – forme perfectionnée des états du vivant – aux rouages d'une machine qui fonctionne selon son propre rythme, aveugle et répétitif.

Cependant, la notion de « mécanique », loin de se limiter au champ actuel des forces qui agissent sur les corps et les mettent en mouvement, donne essor à un geste speculatif pleinement solidaire du questionnement philosophique proprement dit. Qu'est-ce que cette mécanisation du vivant, sinon l'acte de synthèse par lequel s'agencent les dualités conceptuelles qui structurent le discours dominant de la métaphysique classique ? Il importe de fait de revenir sur l'opposition majeure entre corps et esprit (au centre de l'anthropologie critique du rationalisme, de Platon à Descartes) et sur la façon dont Bergson en renouvelle l'approche. S'appuyant sur les suggestions éloquentes de la caricature, qui « devine, sous les harmonies superficielles de la forme, les révoltes profondes de la matière » (p. 76), le philosophe en vient à l'examen du conflit entre le corps et l'esprit, entre la matière et l'âme. Lorsque celle-ci plie sous le poids des figements du corps, sous ses lourdeurs ou ses raideurs, avouant ainsi sa propre défaite, alors surgit le comique. Il est possible par conséquent de voir se dégager de cette thèse la sémiologie suivante : en isolant les signes visibles du mécanique et les symptômes de l'automatisme, l'observateur se donne les moyens de remonter aux causes qui ont produit le phénomène du rire, circonscrivant de la sorte le nœud du problème. Car les crispations de la forme – pesanteurs et difformités qui sont les signes qu'une « simple mécanique » est à l'œuvre –

mettent au jour les luttes que le corps engage contre l'esprit pour assurer le triomphe de la matière sur l'âme. Comme le dit Bergson, « la matière résiste et s'obstine ». « Elle tire à elle, elle voudrait convertir à sa propre inertie et faire dégénérer en automatisme l'activité toujours en éveil de ce principe supérieur » qu'est l'âme (p. 77).

Dans *Matière et mémoire*, le philosophe s'était déjà attaché à reconsidérer les propriétés et les ressources du corps dans sa relation avec l'esprit, et son effort alors avait consisté, contre tout dualisme dogmatique, à « opérer un rapprochement entre eux[16] ». L'essai sur le rire met en lumière à son tour l'interaction de la matière et de l'âme, mais sous l'angle décisif du mouvement : la dynamique corps et esprit se détraque et s'appesantit au profit de la matérialité, faisant du corps moins l'instrument d'une action que le théâtre immobile d'une neutralisation. « Là où la matière réussit ainsi à épaissir extérieurement la vie de l'âme, à en figer le mouvement, à en contrarier enfin la grâce, elle obtient du corps un effet comique » (p. 78). L'image du mécanisme permet de rendre compte de ce piège qui se referme sur la vie de l'âme, tout se passant comme si le principe de vie se voyait réifié, perdant ce que Bergson appelle sa « grâce ». « *Nous rions toutes les fois qu'une personne nous donne l'impression d'une chose* » (p. 95). En somme, le comique, c'est l'épreuve commune de l'esprit et du corps en disgrâce.

La grâce et le vivant

Cette notion de « grâce », apparemment accidentelle, concentre un certain nombre des attendus philosophiques de Bergson. Elle ordonne des catégories opératoires qui jalonnent sa manière de conceptualiser le vivant.

Dans l'*Essai sur les données immédiates de la conscience* (1889), abordant les « sentiments esthétiques », Bergson s'attarde sur « le plus simple d'entre eux, le sentiment de la grâce[17] », qu'il définit ainsi :

> Ce n'est d'abord que la perception d'une certaine aisance, d'une certaine facilité dans les mouvements extérieurs. Et comme des mouvements faciles sont ceux qui se préparent les uns les autres, nous finissons par trouver une aisance supérieure aux mouvements qui se faisaient prévoir, aux attitudes présentes où sont indiquées et comme préformées les attitudes à venir[18].

Ce sentiment résulte de l'appréciation d'une « aisance supérieure » dans les mouvements, la grâce reposant sur deux principes physiques et cinétiques qui sont aussi des modalités dynamiques de la vie de l'esprit. Tout d'abord, la continuité dans l'enchaînement entraîne une impression de

fluidité, de « facilité » (terme qui évoque une espèce de naturel dans le geste) ; ensuite, la prévisibilité du mouvement prouve que chaque geste, chaque acte, peut être relié à un autre et s'insérer de la sorte dans un *continuum* qui est mémoire et projection, passé, présent et avenir. Ces deux catégories – continuité et prévisibilité – soutiennent, au nom de la grâce, un « idéal vivant » (p. 78). En négatif, elles supposent la discontinuité et l'imprévisibilité, sur lesquelles d'ailleurs, dès l'*Essai* de 1889, Bergson ne manquait pas d'attirer l'attention, puisqu'il écrivait :

> Si les mouvements saccadés manquent de grâce, c'est parce que chacun d'eux se suffit à lui-même et n'annonce pas ceux qui vont le suivre. Si la grâce préfère les courbes aux lignes brisées, c'est que la ligne courbe change de direction à tout moment, mais que chaque direction nouvelle était indiquée dans celle qui précédait[19].

C'est donc bien l'esthétique de la grâce qui, selon Bergson, récuse ce qui est à la source même du comique : le mouvement saccadé et l'imprévu de l'action. Car l'effet premier « du mécanique plaqué sur du vivant » consiste, dans ses principes généraux comme dans les cas particuliers, à faire valoir non seulement l'automatisme des gestes, des attitudes et des pensées, soumis aux saccades du mouvement et aux brisures de la raideur, mais aussi le caractère imprévu des actions qui les accompagnent. Les différents procédés du comique examinés par Bergson dans le deuxième chapitre de son essai illustrent et légitiment la conjonction grâce à laquelle s'articulent ces deux modalités : les images du diable à ressort et du pantin à ficelles (p. 102-108), comme le principe même de la répétition, qu'elle soit de mots ou de situations, ou celui de l'interférence des séries, associent le motif analogique du mécanique aux catégories adjacentes de non-continuité et de non-prévisibilité. Mais la notion de « grâce » et ses résonances, tant cinétiques que psychologiques, impliquent d'admettre une liberté dans le mouvement, corollaire à la liberté qui est à l'œuvre dans les actes et les intentions de l'esprit. Harmonie du corps et de l'âme, la grâce bergsonienne couronne la mobilité souveraine de la personne libre. Aussi le comique, conçu comme l'effet d'un « arrangement mécanique spécial » (p. 112), est-il l'expérience de l'aliénation : prisonnière de la matière, mécanisée, automatisée, l'âme, qui a perdu la grâce, a également perdu sa liberté.

Le Rire prolonge et corrobore ainsi la réfutation du déterminisme telle qu'elle se trouve déjà énoncée dans l'*Essai sur les données immédiates de la conscience*. Critiquant l'associationnisme psychologique, qui consiste à se représenter « l'état de conscience actuel comme nécessité par les états

antérieurs », Bergson invite à distinguer entre une « nécessité géométrique », qui répond aux injonctions d'une « volonté étrangère »[20], et une nécessité interne, liée aux mouvements de la volonté individuelle. Il met en garde contre la confusion qui consisterait à projeter sur la vie de l'esprit des lois observables par ailleurs dans l'étude des organismes vivants et des corps physiques. La réduction causaliste, dont le principe est de réduire à des rapports de cause à effet, à laquelle le déterminisme psychologique voudrait soumettre les opérations de la conscience en les enfermant dans un système de relations transitives très contraignantes, se pare des vertus d'une doctrine universelle. Or, en prétendant s'élever au rang d'un schéma explicatif universel, le déterminisme avoue ses limites et démontre qu'il ne repose sur rien d'autre que sur une simple logique formelle. De fait, comme le dit Bergson, « ce n'est pas la nécessité de fonder la science, c'est bien plutôt une erreur d'ordre psychologique qui a fait ériger ce principe abstrait de mécanique en loi universelle[21] ».

La vie de la conscience et les lois qui gouvernent ses différents états obéissent à une tout autre dynamique. Le recours fréquent, dans l'essai de 1889, à l'image du mécanisme ou de l'automatisme, étroitement conjointe à la critique raisonnée du déterminisme, a valeur d'indice : il témoigne de la parenté profonde qui unit, dans la pensée de Bergson, le phénomène du rire et le processus psychique qui revient à expliquer les phénomènes par réduction déterministe. Tout comme, dans un contexte comique, les mouvements du corps et les gestes de l'esprit semblent se plier aux desseins aveugles d'une machine, la doctrine déterministe plaque sur la vie de la conscience un réseau univoque de causes et d'effets, transformant le moi individuel en « un automate conscient[22] » condamné à n'enregistrer que des « actes réflexes ». À ce propos, Vladimir Jankélévitch observait :

> Les réalités spirituelles sont doublement intérieures à elles-mêmes, parce qu'elles se perpétuent, et parce qu'elles se totalisent ; les mécanismes restent en dehors d'eux-mêmes. Un mécanisme ne comporte aucun au-delà, et l'énumération de ses parties en épuise littéralement toute la réalité[23].

Conçu comme une « mécanisation de la vie », le comique, selon Bergson, dépend donc des idées directrices que ce dernier soutient dans l'essai de 1889, à savoir la critique du déterminisme psychologique. Rejetant dans l'*Essai sur les données immédiates de la conscience* une « conception mécaniste du moi[24] », il se plaît à la mettre en scène dans *Le Rire*, exploitant à loisir les ressorts d'une thèse qui ressemble à s'y méprendre à une protestation contre la raison déterministe : lorsque l'homme se donne à

lui-même le spectacle de sa propre réification, c'est certes pour s'instruire et s'amender ; mais c'est aussi pour mettre à l'épreuve les paradigmes dominants de la science et pour en dénoncer l'inconsistance.

Ainsi procède Bergson, dont le propos, qui sans cesse se dédouble, s'emploie à articuler subtilement la pesanteur – sans grâce – du comique avec l'aisance immatérielle de l'acte libre : choc des contraires qui montre bien que l'enjeu en l'occurrence réside dans les conditions de possibilité d'une philosophie de la liberté. Dans *Matière et mémoire* Bergson avait écrit : « Entre la matière brute et l'esprit le plus capable de réflexion il y a toutes les intensités possibles de la mémoire, ou, ce qui revient au même, tous les degrés de la liberté[25]. » Le comique ramène l'humain aux degrés inférieurs de la liberté ; dans la mesure où l'automatisme est une variante superlative de l'habitude, le rire exhibe les rouages d'une aliénation de soi par soi : le moi se retrouve abandonné à la surface de lui-même, dans une position de quasi-extériorité par rapport à ce qui constitue son individualité.

Les développements que Bergson, dans le troisième chapitre de son essai, consacre à l'opposition cardinale entre la singularité de l'art et la généralité du comique entérinent un tel constat. En effet, arrivé à ce point de son développement, revenant sur la fonction correctrice du rire, il ressaisit cette question essentielle des rapports du rire avec l'art, qu'il avait seulement évoquée et laissée en suspens dans les premières pages de son ouvrage. À partir de là, s'il est vrai que « le comique se balance entre la vie et l'art » (p. 73), il est tout aussi manifeste que l'étude du rire et de sa signification éclaire « le rapport général de l'art à la vie » (p. 140). Double mouvement qui enlève le comique à l'esthétique pure pour le réinsérer dans le champ de l'univers social où l'individu doit soumission à la règle collective. Par essence inapte à l'expression de l'individuel, le comique se meut donc dans la généralité, dit Bergson (p. 151), c'est-à-dire qu'il met en œuvre un langage fait de procédés et de conventions – partant intelligible, communicable. Fondé sur l'observation des comportements, il vise l'extériorité. Son milieu est la ressemblance, ce par quoi les hommes se confondent les uns avec les autres, et non la dissemblance ou la singularité, qui les distinguent les uns des autres. C'est la raison pour laquelle « l'objet de la comédie » est la généralité, puisqu'elle se propose de « mettre sous nos yeux des types » (p. 160), c'est-à-dire des figurations du même, appelées inlassablement à se répéter, comme le veut la règle inusable « du mécanique plaqué sur du vivant ».

Il appartient par conséquent à l'artiste, qui « vise toujours l'*individuel* » (p. 158), d'éveiller la vie profonde et ensommeillée du moi, d'« ébranler », par des moyens appropriés, « tout au fond de nous, quelque chose qui attendait le moment de vibrer » (p. 156), pour remédier au fait que, « jusque dans notre propre individu, l'individualité nous échappe », pour refuser de vivre « dans une zone mitoyenne entre les choses et nous, extérieurement aux choses, extérieurement aussi à nous-mêmes » (p. 154).

Si l'art est une invitation à renouer avec le moi intime et profond, le comique, art de la surface ou plutôt de l'interface, donnera naissance à des œuvres « qui appartiendront sans doute à l'art en ce qu'elles ne viseront consciemment qu'à plaire, mais qui trancheront sur les autres œuvres d'art par leur caractère de généralité, comme aussi par l'arrière-pensée inconsciente de corriger et d'instruire » (p. 164). La boucle se referme et le propos se conclut : *geste social*, le comique revient de droit à la société, à laquelle il a des comptes à rendre, pour l'équilibre de la vie et la paix de l'humanité.

Les stratégies de Bergson

Une question de méthode

Si l'on vient de voir comment Bergson poursuit dans *Le Rire* la critique du causalisme et du déterminisme par des voies détournées, il importe à présent de considérer en quoi consistent ces voies, comment il construit son argumentation et choisit ses exemples, afin de déterminer quelles sont les conceptions qui sous-tendent les thèses qu'il expose.

Selon une méthode qui lui est familière, Bergson fuit l'esprit de système autant que l'abstraction et part de situations courantes, d'expériences communes, partagés par tout un chacun. C'est de la sorte qu'il se donne les moyens de soulever un problème, de le formuler et de le traiter. Libre de tout dogmatisme et de tout *a priori*, l'essai chemine en suivant moins le tracé de la ligne que celui de la spirale, procédant par enroulements successifs de raisons et d'exemples autour d'une seule et même idée. Une fois neutralisée la thèse psychologique classique, qui associe le rire à la conscience d'un défaut ou d'une contradiction, le propos progresse en épousant les lignes de fuite de l'observation. Il expérimente son objet en même temps qu'il le formalise, par petites touches, insensibles avancées et

retours nécessaires. On ne s'étonnera pas alors de lire sous sa plume des formules telles que : « Faisons maintenant un pas de plus » ; « Inutile de pousser plus loin cette analyse pour le moment » ; « Avant d'aller plus loin, reposons-nous un moment et jetons un coup d'œil autour de nous ». L'allure du discours importe, qui ménage des pauses, favorise des rapprochements, forge des bilans provisoires et des hypothèses de travail.

De proche en proche se dégagent les conditions qui servent l'exposé de la thèse, dont l'énonciation se fait en plusieurs étapes : préalablement rapportée à l'effet de raideur, elle transite par le motif de la difformité (découlant de l'analyse de la caricature) et se condense momentanément dans l'expression de « *simple mécanique* » (p. 78), avant d'être exprimée par une formule mémorable : « *Du mécanique plaqué sur du vivant* » (p. 83). Cette progressivité est le propre d'une pensée en mouvement, qui s'interdit de faire prévaloir, sur les leçons de l'observation et de l'expérience, les savoirs acquis. Mais ce qui sans doute rend spécifique une semblable démarche, c'est la façon dont Bergson, à partir de ce qui, à ses yeux, vaut pour point de départ et impulsion véritable de la réflexion, déploie un faisceau d'images. « D'abord, cette vision du mécanique et du vivant insérés l'un dans l'autre nous fait obliquer vers l'image plus vague d'une raideur *quelconque* appliquée sur la mobilité de la vie, s'essayant maladroitement à en suivre les lignes et à en contrefaire la souplesse » (p. 83). Déviation qui donne lieu à une approche transversale prenant en considération, comme saisis au vol, des aspects du quotidien, des scènes et des situations qui, dérivant intuitivement de la thèse, viennent en étayer la validité : le vêtement qui se distingue de la personne, la chevelure décolorée, le déguisement, autant d'images illustrant le « motif franchement comique » d'une « nature truquée mécaniquement » (p. 86). L'imagination pourvoit la pensée en tableaux précédant l'énonciation des concepts, dans lesquels s'agencent et s'éclaircissent les enseignements qu'il est possible de tirer de la perception. Il évoque ensuite la raison qui le pousse à revenir sur l'idée première : « De l'idée de travestissement, qui est dérivée, précise Bergson, il faudra remonter alors à l'idée primitive, celle d'un mécanisme superposé à la vie » (p. 88). Le processus est ingénieux autant que fructueux ; il allie aux évidentes vertus pédagogiques dont il est porteur l'intuition d'une communication philosophique qui s'adresse à l'expérience partagée. Ainsi, se demandant pourquoi on rit « d'un orateur qui éternue au moment le plus pathétique de son discours » (p. 91), Bergson répond que, contre toute

attente, c'est la matérialité du corps qui s'exprime. Mais il en arrive très vite à ouvrir l'image qui s'est proposée à l'esprit et à laisser résonner le concept qu'elle renferme : « Élargissons maintenant cette image : *le corps prenant le pas sur l'âme* » (p. 92). Ce faisant, le philosophe ne manque pas d'interroger la fécondité de sa méthode, indiscutablement liée à l'objet dont on s'occupe :

> D'où vient cette continuité de progrès ? Quelle est donc la pression, quelle est l'étrange poussée qui fait glisser ainsi le comique d'image en image, de plus en plus loin du point d'origine, jusqu'à ce qu'il se fractionne et se perde en analogies infiniment lointaines ? (p. 99).

Question clé, dans la mesure où le comique, par la diversité de ses aspects, engendre une profusion d'images qui, se recoupant ou s'associant, rebondissent les unes sur les autres et donnent à penser un principe commun, dont la forme même peut se prêter au jeu des variations et des modulations.

La méthode possède sa logique : elle vise à rapporter la diversité des phénomènes observés, relevant tous de l'expérience commune. Des difformités de la caricature aux raffinements du comique de caractère, un éventail complet de gestes, de propos et d'attitudes se déploie sous les yeux du lecteur, donnant raison *in fine* à la thèse de l'auteur.

Des exemples et des silences révélateurs

Tout en prenant pour exemples des situations de la vie courante, Bergson, quand il cite des auteurs, s'appuie sur la culture la mieux partagée. On ne s'étonnera donc pas qu'il réserve la part belle à Molière, par tous reconnu comme « le plus parfait comique de tous les temps, et celui dont la portée morale est la plus haute[26] ». Sans aucun doute, cette faveur l'incite à privilégier un type de comique traditionnel ainsi que des exemples susceptibles d'apporter de l'eau à son moulin. À la différence des manuels scolaires qui condamnent, parfois sévèrement, les outrances de farces comme *Les Fourberies de Scapin* (« on n'a pas besoin de forcer la nature, et d'abandonner le vraisemblable[27] »), il s'attache à l'œuvre de Molière dans son ensemble. Tout en préférant ses comédies « de caractère » (*Le Misanthrope*), il trouve ses exemples aussi bien dans *L'Amour médecin* que dans *Le Tartuffe*, de sorte que cet auteur est de loin le plus souvent mentionné dans *Le Rire* (dix-huit de ses pièces, pour sept de Labiche). Bergson le cite d'abondance et l'analyse à tout propos, trouvant dans ses pièces l'illustration des procédés sur lesquels il s'attarde.

Puisqu'il envisage ces comédies uniquement comme des textes dont les effets comiques sont le produit de situations, de mots (au chapitre II) et de caractères (au chapitre III), Bergson ne s'intéresse jamais à leur composante proprement théâtrale, alors que la mise en scène, les décors, le jeu des acteurs en déterminent la « force comique » (*vis comica*), avec toutes sortes de modulations possibles. Car la *comédie* – selon Molière ou d'autres auteurs – peut être plaisante, amusante, satirique, sans forcément provoquer à tout moment le rire : on imagine sans peine un Tartuffe plus glacial et terrifiant, un Orgon plus pathétique, que drôles à proprement parler. La catégorisation générique délimite un cadre propice à toutes sortes d'interprétations, et l'on sait que les metteurs en scène comme les acteurs ne se privent pas d'exploiter ces potentialités.

Si Bergson considère à parts à peu près égales les comédies de Molière écrites en prose et en vers, tout en jugeant que ces dernières appartiennent à « la haute comédie », dans le même temps il ne mentionne jamais l'une de celles qui, par ses péripéties, sa mobilité scénique, la variété de ses tons, tantôt burlesques, tantôt tragiques, et par son irrespect radical à l'égard des normes et des convenances, s'apparente le plus au théâtre de Shakespeare : *Dom Juan ou le Festin de pierre*, comédie « dramatique » dont le titre porte un nom propre (bien que son héros incarne le *type* du libertin) et qui ne prête à rire que par à-coups, d'un rire qu'on ne manque pas de trouver passablement grinçant. L'aventure exalte le prestige d'un « grand seigneur méchant homme » et elle tourne en dérision son domestique, Sganarelle, représentant du *bon sens* populaire. Bref, il s'agit d'une histoire *inspirée* qui virerait au sacrilège si n'advenait un *deus ex machina* qui permet à la morale de retomber sur ses pieds. Bergson pouvait aisément trouver dans *Dom Juan* maints exemples de quiproquos, de symétries ou de raisonnements abracadabrants, mais, contre ses thèses, leur drôlerie s'estompe au profit d'une vision grandiose dont l'« automatisme » peine à rendre compte.

En bon pédagogue, Bergson étaie ses propositions en recourant à de nombreux autres exemples. Il en ouvre l'éventail à la culture enfantine (les images d'Épinal, p. 109 ; Guignol, p. 103 ; le diable à ressort, p. 102) ainsi qu'à des auteurs européens, comme Cervantès (p. 95), Shakespeare (p. 162), Gogol (p. 137) ou Jerome K. Jerome (p. 87). Mais ses références ignorent ce qui a été désigné à son époque du nom de rire ou d'humour « modernes », un terme qui traduit des conflits de valeurs et la mise en question d'une morale traditionnelle. Son étude leur préfère des œuvres

consacrées, ou simplement ludiques quand elle mentionne Labiche – tout en dédaignant Feydeau, trop immoral en raison de la part qu'y occupe l'adultère. En même temps, elles ignorent les modes contemporains de la jubilation, qui subvertissent le consensus « bourgeois ». S'il est vrai que tout répertoire marque les prédilections de celui qui l'établit, le sien, caractérisé par des lacunes symptomatiques, se constitue en trompe-l'œil et en porte-à-faux. Parmi les nombreux exemples que Bergson invoque, on ne trouvera donc pas d'« humour noir » à la manière de Huysmans ou de Villiers de l'Isle-Adam ni de loufoqueries à la manière de Charles Cros, pour ne donner que des exemples de contemporains auxquels il aurait pu aisément se reporter. C'est ainsi que, pour illustrer le comique « absurde », il donne en exemple Don Quichotte combattant les moulins à vent, mais il ignore les contes dont Alphonse Allais, depuis une vingtaine d'années, régale ses lecteurs[28] ; qu'il ne mentionne jamais le nom de Voltaire ni celui de Jonathan Swift, dont les *Opuscules humoristiques* ont été depuis longtemps traduits en français[29] ; qu'il se rapporte une seule fois à Mark Twain (p. 177) pour rappeler une plaisanterie très souvent colportée (l'entretien au cours duquel l'humoriste avoue être le défunt frère de son jumeau), tout en ignorant ses nombreux contes, divulgués ici et là sous des titres divers (*Esquisses américaines* ; *Esquisses humoristiques*) ; ou encore qu'il cite Jean-François Regnard, auteur du *Joueur* et du *Distrait* (p. 97), mais pas Alfred Jarry, qui fut naguère son élève au lycée Henri-IV : *Ubu roi* date de 1896 et le scandale qu'il provoque a passionné ceux qui s'intéressent aux événements de la « scène parisienne ». De toute évidence, les prédilections de Bergson le détournent de la culture vivante de son temps, elles ignorent la presse et les auteurs « gais » (*Le Chat noir*, *Le Rire*, *Les Nouvelles pour rire*…)[30], les amusements que dispensent cabarets ou publications satiriques – ainsi que les plaisanteries de l'almanach Vermot[31]. Tout à la fois scolaires et classiques, elles relèvent du théâtre « bourgeois » de son temps, par son répertoire et les catégories qu'elles préservent. Elles placent sur le même plan, d'une part, les comiques volontaires et involontaires ; d'autre part, le réel et ses représentations.

Bien sûr, d'un point de vue anthropologique, il est possible d'établir des similitudes, mais les différences et les divergences invitent à distinguer la sphère de la vie et celle de l'art : il en va ainsi de la pure expression de la joie, ou du rire dit d'« accueil » qu'un groupe manifeste à l'égard d'un nouveau venu. Au cours de représentations théâtrales par exemple, c'est

surtout à un comique élaboré qu'on a affaire, un comique concerté en vue de produire un effet qui n'est pas nécessairement le rire de celui ou de ceux à qui l'on s'adresse. Il est vrai que le conteur d'histoires drôles ou l'acteur comique sur scène sont à l'écoute des réactions du public. Il n'en reste pas moins que certaines formes d'humour provoquent des manifestations discrètes. L'euphorie silencieuse relève d'une jubilation le plus souvent intime, tout comme le spectacle de la fantaisie ou des figurations ludiques. Le binarisme réducteur qui oppose le comique au tragique est emblématisé par les deux masques du théâtre grec, dont l'un grimace son hilarité et l'autre sa détresse. Du même coup sont ignorées les nuances, les valeurs ou la palette des productions drôles, leur « arc-en-ciel » : humour sombre, noir, ou rire jaune, blanc, etc., sans parler de la mystification, dont le propre est de produire de l'indécidable, ni du comique « sublime ». Entre rires, sourires, sensations heureuses, voire mélancoliques, il existe des frontières, subtilement tracées, parfois indiscernables. C'est ainsi que l'« humour » peut être compris comme une plaisanterie *triste* ou *grave*.

Par conséquent, il est impossible de postuler que le rieur fait montre d'insensibilité. Son expression peut être de sympathie, de défense, elle témoigne en tout cas d'une émotion véritable, car le rire manifeste lui aussi une réaction d'« affect », fût-il réprobateur ou agressif. Lorsque Swift publie sa *Modeste Proposition pour empêcher les enfants des pauvres en Irlande d'être à charge à leurs parents ou à leur pays et pour les rendre utiles au public* – où il appelle à cuisiner les nourrissons, et ce pour réduire le nombre de bouches à nourrir tout en remédiant à la disette –, il feint de demeurer insensible pour mieux exprimer l'indignation qu'il éprouve, et qu'il veut communiquer, à la vue de ses compatriotes affamés. Le rire n'exclut pas la relation passionnelle. Du reste, au début du deuxième chapitre de son essai, Bergson rectifie le tir, puisque à deux reprises il l'évoque au nombre de nos « émotions joyeuses ».

Les exemples développés dans *Le Rire* sont donc choisis à dessein et s'intègrent parfaitement à la démonstration d'une explication qui, parce qu'elle pose un principe érigé en *loi*, à l'origine de toutes les productions, se révèle « unitaire » ou unifiante. Quoique Bergson désire préserver les particularités qui relèvent des situations ou des circonstances, la « mécanique » comique exerce avant tout, à l'en croire, une fonction sociale de régulation ou de correction. Cette théorie peine toutefois à rendre compte de certains modes d'expression ou de production du rire qui sont moins

traditionnels que la caricature ou la farce, ou de procédés plus subtils que la répétition, le quiproquo, etc. Il en va ainsi pour les spéculations abracadabrantes ou sophistiques, le caractère narcissique du « sublime » ou encore pour les périples en *Absurdie*, la composante philosophique du « non-sens », qui défient les usages ordinaires. De fait, sa conception sous-estime la charge émancipatrice du rire. D'où ces silences révélateurs.

Bergson et Freud

Bien qu'il n'ait pas couvert ni circonscrit absolument toutes les nuances du rire, Bergson n'a pourtant jamais jugé utile de remanier son étude. La réédition du *Rire*, en 1924, un quart de siècle après sa première édition, renouvelle la préface (l'extrait d'une lettre à Yves Delage remplace l'avant-propos initial) et elle enrichit la bibliographie, notamment par une référence à Freud, de manière toute formelle, sans en tirer la moindre conséquence. Bergson reprend le texte primitif de la *Revue de Paris* auquel il n'apporte ni de nouveaux exemples ni de modification conceptuelle. Il le reproduit à l'identique – à quelques variantes près, ponctuelles, et qui le plus souvent portent sur l'expression –, comme s'il avait été conçu et établi une fois pour toutes, sorti tout armé de son cerveau, inscrit dans le marbre, ce qui l'incite à le défendre bec et ongles contre les critiques. Il estime apparemment avoir exposé une théorie définitive, quitte à admettre que ses applications varient en nombre illimité.

L'ouvrage de Freud que Bergson cite dans sa seconde bibliographie, *Le Mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*[32], ne l'a donc pas conduit à réviser ses analyses. Celles du père de la psychanalyse valorisent le trait comique et, du même coup, en transforment radicalement la valeur : le rire n'est plus jugement négatif, condamnant une disconvenance. Il peut exprimer une consécration, une exaltation, voire une cruauté, par lesquelles s'associent victimes et rieurs. Dans la logique freudienne, le rire résulte d'une décompression, il secoue « le joug de la raison critique », s'insurge à l'encontre du conformisme social ; de même, l'humour « proclame l'invincibilité du moi sur le monde réel », il affirme « victorieusement le principe de plaisir »[33]. Le rire nous rend complices d'un sujet triomphant dont nous partageons la jubilation.

Freud a rendu hommage au « beau livre, plein de vie et de fraîcheur qu'a écrit Bergson[34] ». Alors qu'il se contente de mentionner des formules qui frappent les esprits, comme « la mécanisation de la vie », il s'attarde plus

longuement sur l'importance accordée dans *Le Rire* au caractère « enfantin » des émotions joyeuses[35]. Car ce qui appartient en propre à la « naïveté » de la prime enfance, c'est son « absence d'inhibition », source intarissable de comique. Dans bien des exemples, en effet, plus qu'un « automatisme », c'est la collision entre principes contradictoires qui s'impose, comme l'évidence partagée et sa répudiation. À leur insu, les mots d'enfants transgressent les règles, ils font rire les adultes, depuis longtemps initiés à la vie sociale (p. 142). L'humour joue sur un tout autre ressort d'exaltation paradoxale : à la tragédie de sa mort prochaine le condamné oppose un démenti catégorique : « Voilà une journée qui commence bien ! » Par cette exclamation qui fait prévaloir le principe de plaisir, il exorcise son angoisse.

La fonction du comique n'est donc pas univoque, sa valeur ambivalente complique la relation qu'il entretient avec ses destinataires, elle provoque à l'occasion une réaction de plaisir chez les uns, à l'exclusion des autres. Ce caractère aléatoire et sélectif, parfois partiellement sociabilisé, peut être également transgressif ou même franchement asocial. Auquel cas le comique « se risque », sans solliciter l'unanimité des réactions (rire *avec* certains, mais pas tous, comme l'a rappelé Pierre Desproges). Il existe aussi un ricanement solitaire par lequel le rieur se dédouble : ses pulsions narguent un « sens moral » qu'il n'a pas lieu de respecter. À ce moment, le rire pose le sujet en maître de sa délectation. La volonté de s'esclaffer relève de son appréciation – et d'elle seule, dans le mépris des normes. À l'image des dieux de l'Olympe, il rit et se rit de tous comme de tout. Car si le rire relève des pulsions archaïques, il relève aussi d'un surmoi protecteur. Dans un cas, il libère les désirs réprimés, dans l'autre il exorcise les tourments. C'est un Janus qui nous place à la fois du côté du moqueur et du moqué, en nous accordant la double gratification qu'on éprouve à réprimer et à transgresser. Quoi de plus jubilatoire que de voir la loi bafouée par le pauvre hère qu'elle malmène, de voir Charlot commander à un marchand des cigares et bonbons qu'il distribue généreusement à quelques enfants en haillons, alors que le cadre de sa cahute empêche le vendeur d'apercevoir le policier qui tient en bride son client menotté ? La mise à l'écart des impératifs de la vie sociale provoque joie et soulagement, elle permet à chacun de renouer avec les libres jeux de l'enfance. Hors la tyrannie du réel éclate la jouissance du rire où se libère la décharge de secrètes satisfactions.

Une conception classique du comique

Bergson n'a pas souhaité entrer dans les complexités ou le détail de tous les rires possibles. L'entreprise, au demeurant, aurait été vouée à l'échec. Il a surtout cherché à dégager un principe universel, raison pour laquelle son essai, ordonné autour du *leitmotiv* selon lequel la « raideur est le comique, et le rire en est le châtiment » (p. 73), procède par inventaire et gradation. Comme le souligne Dominique Parodi, « s'élevant des phénomènes les plus élémentaires et les plus simples jusqu'aux plus complexes et aux plus hauts, dans les formes et les mouvements d'abord, puis dans les situations et dans les mots, enfin dans les caractères, il s'efforce de dégager les traits communs à tout ce qui apparaît comme comique, les conditions nécessaires du rire[36] ». Bergson puise donc naturellement ses exemples de la vie quotidienne, fait référence à des arguments d'autorité et à des auteurs canoniques, en omettant, comme on l'a vu, de discuter les thèses de ses contemporains, au premier rang desquels Freud. De fait, son essai, tout à la fois philosophique et pédagogique, rend compte d'une conception « classique » du comique au double sens du mot : consacrée par les auteurs du siècle de Louis XIV, mais aussi enseignée dans les classes. Il convient donc de rappeler ce substrat culturel sur lequel Bergson fonde sa théorie et d'où il tire ses exemples.

Traditionnellement, les ouvrages didactiques distinguent des niveaux qui diffèrent selon les publics auxquels les œuvres sont destinées : comique noble (par exemple *Le Misanthrope*), comique bourgeois (*L'Avare*), bas comique de la farce (*Le Médecin malgré lui*). De toute évidence, Bergson les fait siens quand il se conforme à une hiérarchie entre le *haut* et le *bas* comique ; quand il postule qu'on rit de la chute imprévue d'un passant ; quand il se réfère au comique de situations, de mots ou de caractères, et qu'il estime ce dernier « supérieur à tous les autres » ; ou encore quand il met en avant la fonction répressive du rire à l'égard des ridicules humains. On se souvient que, pour Molière, le rôle de la comédie consistait à corriger les hommes en les divertissant : « C'est une grande atteinte aux vices que de les exposer à la risée de tout le monde » (préface du *Tartuffe*). Bergson s'approprie cette maxime, qui satisfait en même temps le principe de plaisir et l'impératif moral. *Castigat ridendo mores* : « Elle corrige les mœurs en riant », a écrit le poète Jean de Santeul, qui fit don de la formule à l'Arlequin de Bologne, Dominique, pour qu'il l'inscrive sur la toile de son

théâtre. En ce sens, les analyses de Bergson, à partir d'un postulat sur l'« essence » du comique, consacrent les conceptions des doctes.

Parmi ceux-ci figure Marmontel, qui écrivait dans l'*Encyclopédie*, en conclusion de son article sur la « Comédie », que celle-ci est « pour le vice et le ridicule ce que sont pour le crime les tribunaux où il est jugé et les échafauds où il est puni[37] ». Reproduits dans la plupart des anthologies scolaires, les principes de Marmontel font office de référence obligée pour plusieurs générations d'enseignants et d'élèves. Selon ces principes, le comique résulte d'une « relation », à savoir de « la comparaison qu'on fait, même sans s'en apercevoir, de ses propres mœurs avec les mœurs qu'on voit tourner en ridicule[38] ». Bergson à son tour confronte l'*art* et la *vie* pour en tirer un plein parti : quiconque veut percevoir l'ampleur du champ que son essai explore doit reléguer à l'arrière-plan ses considérations sur le « vivant » et la « raideur ». Sa conception du rire désigne un référent de l'objet risible, qui intervient soit *in absentia*, soit *in præsentia* : dans le premier cas, l'interférence est implicite, il s'agit d'une relation de l'œuvre à la « réalité », d'où le comique de la farce, du grotesque, de la caricature. Dans le second cas, le référent est explicite, comme dans le jeu de mots, le calembour ou le quiproquo. Il en va de même dans l'existence ordinaire, où ce principe est pareillement de règle : ainsi, au cours d'un colloque de linguistes, un intervenant déclenche l'hilarité à son corps défendant lorsqu'il évoque la « sémiotique sexuelle », en voulant dire « textuelle ».

À partir du moment où *Le Rire* désigne comme principe comique deux images « insérées l'une dans l'autre » (p. 79), le lecteur voit défiler une suite de variations qui concernent tour à tour l'imitation, la dégradation, la transposition, la parodie, l'ironie, la caricature, en somme tous les modes de superposition ou de travestissement, suivant lesquels deux réalités se chevauchent. Bergson le dit et redit de diverses manières, tout au long de son étude :

– « l'interférence des séries indépendantes » (p. 119) ; « l'interférence de deux séries indépendantes, source véritable de l'effet comique » (p. 120) ;

– « *Une situation est toujours comique quand elle appartient en même temps à deux séries d'événements absolument indépendantes, et qu'elle peut s'interpréter à la fois dans deux sens tout différents* » (p. 119) ;

– « toujours nous retrouvons les deux séries indépendantes, et toujours la coïncidence partielle » (p. 121) ;

– « L'*interférence* de deux systèmes d'idées dans la même phrase est une source intarissable d'effets plaisants » (p. 133).

C'est ainsi qu'il s'arrête volontiers sur le comique dit *de répétition*. Pour nous en tenir à ses exemples canoniques, lorsque Alceste, dans *Le Misanthrope*, déclare plusieurs fois à Oronte, qui lui demande si son sonnet ne vaut rien, « Je ne dis pas cela ! », il faut comprendre : « Mais je le pense » ; quand Harpagon s'exclame : « Sans dot ! », lorsque son fils lui annonce qu'il envisage un mariage d'inclination, il faut comprendre que pour lui l'argent vaut infiniment plus que l'amour (*L'Avare*) ; et quand Dorine, qui entretient Orgon de la santé de son épouse, entend celui-ci lui demander : « Et Tartuffe ? », on comprend que son protégé lui importe bien davantage (*Le Tartuffe*). Entrent en collision le dit et un non-dit, aussitôt interprété. C'est d'ailleurs chaque fois l'interférence de deux énoncés contradictoires – et le plaisir de la voir renouvelée – qui fait rire, et non la répétition en tant que telle. De fait, la proposition que Bergson adopte comme point de départ – « du mécanique plaqué sur du vivant » – rend compte non d'une entité, mais d'un rapport entre éléments hétérogènes. Le mot clé de sa formule est le participe passé « plaqué », qui est glosé dès le premier chapitre de son essai(p. 83). Il s'agit d'une notion qui se révélera par la suite pertinente pour expliquer tous les faits comiques par cet effet d'*agencement*.

Outre la tradition classique dans laquelle s'inscrit *Le Rire*, Bergson développe une thèse nettement plus nouvelle, sur la nature du comique, ce qu'il appelle de prime abord son « essence ». Ce faisant, il apporte une explication d'une grande pertinence. Sa méthode consiste non à partir d'une définition posée *a priori*, mais à dégager un « procédé » qui permettrait de produire la drôlerie à volonté. Une fois celui-ci mis au jour, il suffit de le vérifier en toutes sortes d'objets : événements, mimiques, échanges verbaux. Parmi les termes répétés dans *Le Rire*, celui de *loi* revient avec insistance : une trentaine d'occurrences qui doivent attester le caractère « scientifique » de la démarche.

Une fois cette loi dégagée, Bergson n'oublie pas que la relation entre *rire* et *comique* suppose l'existence d'un *cadre* préalable qui les sollicite ou les autorise. Il en va ainsi pour les catégories génériques (comédies, vaudevilles, opéras-bouffes) ou pour les protocoles annonçant à un interlocuteur qu'on s'apprête à lui raconter une histoire drôle : « Tu la connais ? », « Un Belge rencontre… » (variantes : « Un Auvergnat… »,

« Un Écossais… », « Deux rabbins… », etc.). C'est ainsi que des signaux – explicites ou implicites – commandent la réception d'un énoncé, comme le vers célèbre de Paul Eluard en donne un bel exemple : « La terre est bleue comme une orange » peut être reçu soit comme poétique, soit comme fantaisiste, soit encore comme absurde ou délirant, selon le *cadre* qui en programme l'interprétation. Extrait d'un recueil « surréaliste », *L'Amour la poésie*[39], il illustre les pouvoirs du langage. Dans les formulations les plus élaborées, destinées à un public averti, le cadre joue sur un principe d'incertitude, de sorte que le destinataire ne sait trop sur quel pied danser : y recourent avec profit certaines formes d'humour, tout particulièrement de mystification. L'exemple que propose Bergson de l'homme qui court dans la rue, trébuche, tombe et fait pour cela rire les passants, suppose qu'un cadre ait été au préalable établi. Quelques années avant lui, Victor Cherbuliez l'explicite clairement lorsqu'il évoque le cas d'un « fat » qui « porte beau » et qui « s'étale sous nos yeux sur le trottoir » en tombant de haut[40] : les rires des passants peuvent librement retentir, ce qui ne se produirait pas si la victime était un vieillard chancelant ou un infirme. Le *cadre* pose au comique une condition préalable. Dans la vie de tous les jours, son absence le laisse advenir de manière inopinée. En somme, par son sens de la formule, qui signale une prédilection pour le goût classicisant, par ses exemples choisis dans la culture traditionnelle, Bergson a si bien frappé les esprits que des lecteurs hâtifs ont pu se contenter de ne retenir que la notion d'« automatisme », maintes fois répétée avec ses variations (« mécanisme », « raideur ») et maintes fois incarnée par des fantoches (pantin articulé ou marionnette), de sorte que l'explication d'abord éclairante s'en trouve quelque peu obscurcie.

Reste à expliquer *pourquoi* l'« interférence entre deux séries », c'est-à-dire la présence concomitante de deux éléments distincts ou incompatibles, fait rire. Il faut pour cela rappeler les incessantes contraintes auxquelles nous soumet le principe de réalité : bien comprendre, s'adapter, agir ou réagir avec efficacité… Selon Freud, la mise à l'écart de ces exigences provoque le plaisir, du fait qu'elle libère des impératifs inhérents à l'action et aux règles de la vie sociale. L'individu éprouve alors joie et soulagement, il renoue avec les jeux de l'enfance et leur gratuité, voire leur déraison, comme dans le fou rire, le rire fou. L'interférence entre deux séries affranchit les instincts réprimés, elle autorise l'impertinence, la révolte, la transgression, ou même la méchanceté, quand les pulsions archaïques

prennent leur revanche sur les obligations morales. Le spectateur se réjouit de voir Charlot vagabond voler un pain et narguer les policiers, comme de voir Sganarelle vêtu en médecin qui défie la doctrine en déclarant à son patient que le cœur, jadis placé à gauche, est désormais à droite : « Nous avons changé tout cela, et nous faisons maintenant la médecine d'une méthode toute nouvelle. » Le plaisir de l'esprit subversif, hostile ou tendancieux, que chacun réprime au plus profond de soi, ne vise-t-il pas à échapper à toute autorité ?

Quoi qu'il en soit, qu'on interprète le rire comme une sanction sociale ou comme une revanche des pulsions refoulées, l'interférence entre deux séries en constitue l'invariant. Les principaux théoriciens qui se sont lancés sur les traces de Bergson ne l'oublieront pas : ni Arthur Koestler, lorsqu'il parle de « bisociation », ni Jean Fourastier qui évoque la « coexistence de deux procédures », ni Dominique Noguez qui trouve la clé de l'humour dans le double jeu de la syllepse[41].

Tout à la fin de l'« essai sur la signification du comique », l'auteur exprime avec insistance son désenchantement. Sa réflexion lui apporte « une certaine dose d'amertume » (c'est le mot qui figure en clausule), car il lui apparaît que la nature tire parti d'un mal, en vue d'imposer un bien. Le rire sanctionne alors les comportements que la société juge inadaptés et il comporte toujours une petite part de méchanceté, ce qu'avait déjà cru pressentir Baudelaire, lorsqu'il considérait « ce monstrueux phénomène » comme l'« un des plus clairs signes sataniques de l'homme »[42]. Bergson verrouille les fonctions du comique en percevant *un principe mécanique* qui soumet tout un chacun à sa férule. Prisonnier de la *loi* qu'il a établie, il s'enferme entre les grilles de l'automaticité, comme s'il oubliait qu'au rire régulateur (répressif) s'oppose un rire libérateur (transgressif), comme si le sociologue moraliste brouillait la vision du philosophe épris de liberté, qui n'a cessé d'exalter l'intuition et la sympathie, pour appréhender le *vivant*. S'il est vrai que la société rappelle à l'ordre par le rire, les rieurs lui rendent la monnaie de sa pièce en contestant ses normes.

En effet, bien qu'éclairante à maints égards, la sanction sociale peine à rendre compte du rire émancipateur, de son aura narcissique ou encore du joyeux non-sens qui sape la logique et les pratiques utilitaires. Car elle ignore les émotions euphoriques, le plaisir du jeu, du déni des règles, la jubilation d'une enfance reconquise, l'exaltation d'un moi dont rayonne la toute-puissance. À privilégier la fonction régulatrice des mœurs par le

comique, Bergson sous-estime les bienfaits d'une insurrection libératrice, heureuse, créatrice – il méconnaît son pouvoir de saper l'esprit de sérieux et son outrecuidance. On doit donc aux analyses de Freud le nécessaire complément à celles que Bergson présente dans *Le Rire*.

Dans son essai, Bergson joue avec brio divers rôles qui le posent en homme de communication, à la fois psychologue, sociologue, spécialiste d'une discipline encore jeune, l'esthétique. Il n'en délaisse pas moins les modes du comique susceptibles de déplaire aux « honnêtes gens ». C'est ainsi qu'il privilégie la répression aux dépens de la transgression, le point de vue de ceux pour qui l'art vise à fondre l'individualité dans le groupe social. En ce sens, « la vraie beauté artistique est par elle-même moralisatrice, et elle est une expression de la vraie sociabilité », avait déclaré avant lui Jean-Marie Guyau[43]. En plaçant au premier plan sa fonction régulatrice édifiante, le philosophe du *Rire* en minore la face cachée, les vertus émancipatrices, les éclats sublimes. Dans la mesure où il réhabilite le « vivant », où il associe étroitement « l'art et la vie », il peut paraître daté[44]. Il outrepasse cependant son temps par l'étonnante hypothèse qu'il met à l'épreuve pas à pas et qu'il applique à toutes les espèces de rires et de comiques, quels qu'ils soient. Aujourd'hui encore – et pour longtemps sans doute – le principe d'*interférence de deux séries* participe de ce que la scolastique désignait du nom d'« universaux ».

Daniel GROJNOWSKI et Henri SCEPI

Note sur cette édition

Nous reproduisons le texte de l'édition définitive du *Rire*, publiée par Félix Alcan en 1924. Nous avons joint à la préface de cette 23e édition celle qui figurait dans l'édition originale et nous avons distingué les titres de la première bibliographie de ceux de la seconde[1]. Nous joignons par ailleurs à son appendice l'intégralité de la lettre que Bergson a adressée à Yves Delage, parue dans *La Revue du mois* du 10 août 1919[2]. Rappelons que *Le Rire* a d'abord paru dans *La Revue de Paris* en deux livraisons (7e année, t. I, janvier-février 1900, p. 512-544, et p. 759-790 ; t. II, mars-avril 1900, p. 146-179). La première édition en volume a été publiée par Félix Alcan en 1900.

La première partie du dossier réunit l'ensemble des interventions d'Henri Bergson sur la question du rire. Les lecteurs qui voudraient approfondir leur connaissance de cet ouvrage se reporteront à son édition critique, remarquablement annotée et informée, due aux soins de Frédéric Worms et de Guillaume Sibertin-Blanc (PUF, 2007).

Comme le veut l'usage, nous avons reproduit, en marge du texte, les titres courants et la pagination de l'édition originale (Alcan, 1900).

Nos notes, appelées par des chiffres arabes, sont rassemblées en fin de volume ; celles de Bergson, désignées par des astérisques, figurent en bas de page.

Le Rire

LE RIRE

ESSAI SUR

LA SIGNIFICATION DU COMIQUE

PAR

Henri BERGSON

Maître de conférences à l'École Normale supérieure.

PARIS

ANCIENNE LIBRAIRIE GERMER BAILLIÈRE

FÉLIX ALCAN, ÉDITEUR

108, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 108

—

1900

Préface [1]

Ce livre comprend trois articles sur *le Rire* (ou plutôt sur *le rire spécialement provoqué par le comique*) que nous avions publiés jadis dans *La Revue de Paris*[1]. Quand nous les réunîmes en volume, nous nous demandâmes si nous devions examiner à fond les idées de nos devanciers et instituer une critique en règle des théories du rire. Il nous parut que notre exposition se compliquerait démesurément, et donnerait un volume hors de proportion avec l'importance du sujet traité. Il se trouvait d'ailleurs que les principales définitions du comique avaient été discutées par nous explicitement ou implicitement, quoique brièvement, à propos de tel ou tel exemple qui faisait penser à quelqu'une d'entre elles. Nous nous bornâmes donc à reproduire nos articles. Nous y joignîmes simplement une liste des principaux travaux publiés sur le comique dans les trente précédentes années.

D'autres travaux ont paru depuis lors. La liste, que nous donnons ci-dessous, s'en trouve allongée. Mais nous n'avons apporté aucune modification au livre lui-même[2]. Non pas, certes, que ces diverses études n'aient éclairé sur plus d'un point la question du rire. Mais notre méthode, qui consiste à déterminer les *procédés de fabrication* du comique, tranche sur celle qui est généralement suivie, et qui vise à enfermer les effets comiques dans une formule très large et très simple. Ces deux méthodes ne s'excluent pas l'une l'autre ; mais tout ce que pourra donner la seconde laissera intacts les résultats de la première ; et celle-ci est la seule, à notre avis, qui comporte une précision et une rigueur scientifiques. Tel est d'ailleurs le point sur lequel nous appelons l'attention du lecteur dans l'appendice que nous joignons à la présente édition.

H.B., Paris, janvier 1924.

Hecker, *Physiologie und Psychologie des Lachens und des Komischen*, 1873*[2].

Dumont, *Théorie scientifique de la sensibilité*, 1875, p. 202 et suiv. Cf., du même auteur, *Les Causes du rire*, 1862*.

Darwin, *L'Expression des émotions*, trad. fr., 1877, p. 214 et suivantes**.

Courdaveaux, *Études sur le comique*, 1875*.

Philbert, *Le Rire*, 1883*.

Bain (A.), *Les Émotions et la volonté*, trad. fr., 1885, p. 249 et suiv.*.

Kraepelin, *Zur Psychologie des Komischen* (*Philos. Studien*, vol. II, 1885)*.

Piderit, *La Mimique et la physionomie*, trad. fr., 1888, p. 136 et suiv.**.

Spencer, *Essais*, trad. fr., 1891, vol. I, p. 295 et suiv. *Physiologie du rire**.

Penjon, *Le Rire et la liberté* (*Revue philosophique*, 1893, t. II)*.

Mélinand, *Pourquoi rit-on ?* (*Revue des Deux Mondes*, février 1895)*.

Ribot, *La Psychologie des sentiments*, 1896, p. 342 et suiv.*.

Lacombe, *Du comique et du spirituel* (*Revue de métaphysique et de morale*, 1897)*.

Stanley Hall and A. Allin, *The Psychology of Laughing, Tickling and the Comic* (*American Journal of Psychology*, vol. IX, 1897)*.

Meredith, *An Essay on Comedy*, 1897*.

Lipps, *Komik und Humor*, 1898. Cf., du même auteur, *Psychologie der Komik* (*Philosophische Monatshefte*, vol. XXIV, XXV)*.

Heymans, *Zur Psychologie der Komik* (*Zeitschr, f. Psych. u. Phys. der Sinnesorgane*, vol. XX, 1899)*.

Ueberhorst, *Das Komische*, 1899.

Dugas, *Psychologie du rire*, 1902.

Sully (James), *An Essay on Laughter*, 1902 (trad. fr. de L. et A. Terrier : *Essai sur le rire*, 1904).

Martin (L.J.), *Psychology of Aesthetics : the Comic* (*American Journal of Psychology*, 1905, vol. XVI. p. 35-118).

Freud (Sigm.), *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, 1905 ; 2e édition, 1912.

Cazamian, *Pourquoi nous ne pouvons définir l'humour* (*Revue germanique*, 1906, p. 601-634).

Gaultier, *Le Rire et la caricature*, 1906.

Kline, *The Psychology of Humor* (*American Journal of Psychology*, vol. XVIII, 1907, p. 421-441).

Baldensperger, *Les Définitions de l'humour* (*Études d'histoire littéraire*, 1907, vol. I).

Bawden, *The Comic as Illustrating the Summation-Irradiation Theory of Pleasure-pain* (*Psychological Review*, 1910, vol. XVII, p. 336-346).

Schauer, *Ueber das Wesen der Komik* (*Arch. f. die gesamte Psychologie*, vol. XVIII, 1910, p. 411-427).

Kallen, *The Aesthetic Principle in Comedy* (*American Journal of Psychology*, vol. XXII, 1911, p. 137-157).

Hollingworth, *Judgments of the Comic* (*Psychological Review*, vol. XVIII, 1911, p. 132-156).

Delage, *Sur la nature du comique* (*Revue du mois*, 1919, vol. XX, p. 337-354).

Bergson, *À propos de* « *La Nature du comique* ». Réponse à l'article précédent (*Revue du mois*, 1919, vol. XX, p. 514-517). Reproduit en partie dans l'appendice de la présente édition.

Eastman, *The Sense of Humor*, 1921.

Chapitre premier

Du comique en général
Le comique des formes et le comique des mouvements
Force d'expansion du comique

Que signifie le rire ? Qu'y a-t-il au fond du risible ? Que trouverait-on de commun entre une grimace de pitre, un jeu de mots, un quiproquo de vaudeville, une scène de fine comédie ? Quelle distillation nous donnera l'essence[3], toujours la même, à laquelle tant de produits divers empruntent ou leur indiscrète odeur ou leur parfum délicat ? Les plus grands penseurs, depuis Aristote, se sont attaqués à ce petit problème, qui toujours se dérobe sous l'effort, glisse, s'échappe, se redresse, impertinent défi jeté à la spéculation philosophique.

Notre excuse, pour aborder le problème à notre tour, est que nous ne viserons pas à enfermer la fantaisie comique dans une définition. Nous voyons en elle, avant tout, quelque chose de vivant[4]. Nous la traiterons, si légère soit-elle, avec le respect qu'on doit à la vie. Nous nous bornerons à la regarder grandir et s'épanouir. De forme en forme, par gradations insensibles, elle accomplira sous nos yeux de bien singulières métamorphoses. Nous ne dédaignerons rien de ce que nous aurons vu. Peut-être gagnerons-nous d'ailleurs à ce contact soutenu quelque chose de plus souple qu'une définition théorique, – une connaissance pratique et intime, comme celle qui naît d'une longue camaraderie. Et peut-être trouverons-nous aussi que nous avons fait, sans le vouloir, une connaissance utile. Raisonnable, à sa façon, jusque dans ses plus grands écarts, méthodique dans sa folie, rêvant, je le veux bien, mais évoquant en rêve des visions qui sont tout de suite acceptées et comprises d'une société entière[5], comment la fantaisie comique ne nous renseignerait-elle pas sur les procédés de travail de l'imagination humaine, et plus particulièrement de l'imagination sociale,

collective, populaire ? Issue de la vie réelle, apparentée à l'art, comment ne nous dirait-elle pas aussi son mot sur l'art et sur la vie[6] ?

Nous allons présenter d'abord trois observations que nous tenons pour fondamentales. Elles portent moins sur le comique lui-même que sur la place où il faut le chercher.

I

Voici le premier point sur lequel nous appellerons l'attention. Il n'y a pas de comique en dehors de ce qui est proprement *humain* [7]. Un paysage pourra être beau, gracieux, sublime, insignifiant ou laid ; il ne sera jamais risible. On rira d'un animal, mais parce qu'on aura surpris chez lui une attitude d'homme ou une expression humaine. On rira d'un chapeau ; mais ce qu'on raille alors, ce n'est pas le morceau de feutre ou de paille, c'est la forme que des hommes lui ont donnée, c'est le caprice humain dont il a pris le moule. Comment un fait aussi important, dans sa simplicité, n'a-t-il pas fixé davantage l'attention des philosophes ? Plusieurs ont défini l'homme « un animal qui sait rire ». Ils auraient aussi bien pu le définir un animal qui fait rire, car si quelque autre animal y parvient, ou quelque objet inanimé, c'est par une ressemblance avec l'homme, par la marque que l'homme y imprime ou par l'usage que l'homme en fait.

Signalons maintenant, comme un symptôme non moins digne de remarque, l'*insensibilité* qui accompagne d'ordinaire le rire. Il semble que le comique ne puisse produire son ébranlement qu'à la condition de tomber sur une surface d'âme bien calme, bien unie. L'indifférence est son milieu naturel. Le rire n'a pas de plus grand ennemi que l'émotion[8]. Je ne veux pas dire que nous ne puissions rire d'une personne qui nous inspire de la pitié, par exemple, ou même de l'affection : seulement alors, pour quelques instants, il faudra oublier cette affection, faire taire cette pitié. Dans une société de pures intelligences on ne pleurerait probablement plus, mais on rirait peut-être encore ; tandis que des âmes invariablement sensibles, accordées à l'unisson de la vie, où tout événement se prolongerait en résonance sentimentale, ne connaîtraient ni ne comprendraient le rire. Essayez, un moment, de vous intéresser à tout ce qui se dit et à tout ce qui se fait, agissez, en imagination, avec ceux qui agissent, sentez avec ceux qui sentent, donnez enfin à votre sympathie son plus large épanouissement : comme sous un coup de baguette magique vous verrez les objets les plus légers prendre du poids, et une coloration sévère passer sur toutes choses.

Détachez-vous maintenant, assistez à la vie en spectateur indifférent : bien des drames tourneront à la comédie[9]. Il suffit que nous bouchions nos oreilles au son de la musique, dans un salon où l'on danse, pour que les danseurs nous paraissent aussitôt ridicules. Combien d'actions humaines résisteraient à une épreuve de ce genre ? et ne verrions-nous pas beaucoup d'entre elles passer tout à coup du grave au plaisant, si nous les isolions de la musique de sentiment qui les accompagne ? Le comique exige donc enfin, pour produire tout son effet, quelque chose comme une anesthésie momentanée du cœur. Il s'adresse à l'intelligence pure.

Seulement, cette intelligence doit rester en contact avec d'autres intelligences. Voilà le troisième fait sur lequel nous désirions attirer l'attention. On ne goûterait pas le comique si l'on se sentait isolé. Il semble que le rire ait besoin d'un écho. Écoutez-le bien : ce n'est pas un son articulé, net, terminé ; c'est quelque chose qui voudrait se prolonger en se répercutant de proche en proche, quelque chose qui commence par un éclat pour se continuer par des roulements, ainsi que le tonnerre dans la montagne. Et pourtant cette répercussion ne doit pas aller à l'infini. Elle peut cheminer à l'intérieur d'un cercle aussi large qu'on voudra ; le cercle n'en reste pas moins fermé. Notre rire est toujours le rire d'un groupe. Il vous est peut-être arrivé, en wagon ou à une table d'hôte, d'entendre des voyageurs se raconter des histoires qui devaient être comiques pour eux puisqu'ils en riaient de bon cœur. Vous auriez ri comme eux si vous eussiez été de leur société. Mais n'en étant pas, vous n'aviez aucune envie de rire. Un homme, à qui l'on demandait pourquoi il ne pleurait pas à un sermon où tout le monde versait des larmes, répondit : « Je ne suis pas de la paroisse. » Ce que cet homme pensait des larmes serait bien plus vrai du rire. Si franc qu'on le suppose, le rire cache une arrière-pensée d'entente, je dirais presque de complicité, avec d'autres rieurs, réels ou imaginaires. Combien de fois n'a-t-on pas dit que le rire du spectateur, au théâtre, est d'autant plus large que la salle est plus pleine ; combien de fois n'a-t-on pas fait remarquer, d'autre part, que beaucoup d'effets comiques sont intraduisibles d'une langue dans une autre, relatifs par conséquent aux mœurs et aux idées d'une société particulière ? Mais c'est pour n'avoir pas compris l'importance de ce double fait qu'on a vu dans le comique une simple curiosité où l'esprit s'amuse, et dans le rire lui-même un phénomène étrange, isolé, sans rapport avec le reste de l'activité humaine. De là ces définitions qui tendent à faire du comique une relation abstraite aperçue par l'esprit entre des idées,

« contraste intellectuel », « absurdité sensible », etc., définitions qui, même si elles convenaient réellement à toutes les formes du comique, n'expliqueraient pas le moins du monde pourquoi le comique nous fait rire[10]. D'où viendrait, en effet, que cette relation logique particulière, aussitôt aperçue, nous contracte, nous dilate, nous secoue, alors que toutes les autres laissent notre corps indifférent ? Ce n'est pas par ce côté que nous aborderons le problème. Pour comprendre le rire, il faut le replacer dans son milieu naturel, qui est la société ; il faut surtout en déterminer la fonction utile, qui est une fonction sociale. Telle sera, disons-le dès maintenant, l'idée directrice de toutes nos recherches. Le rire doit répondre à certaines exigences de la vie en commun. Le rire doit avoir une signification sociale.

Marquons nettement le point où viennent converger nos trois observations préliminaires. Le comique naîtra, semble-t-il, quand des hommes réunis en groupe dirigeront tous leur attention sur un d'entre eux, faisant taire leur sensibilité et exerçant leur seule intelligence. Quel est maintenant le point particulier sur lequel devra se diriger leur attention ? à quoi s'emploiera ici l'intelligence ? Répondre à ces questions sera déjà serrer de plus près le problème. Mais quelques exemples deviennent indispensables.

II

Un homme, qui courait dans la rue, trébuche et tombe : les passants rient[11]. On ne rirait pas de lui, je pense, si l'on pouvait supposer que la fantaisie lui est venue tout à coup de s'asseoir par terre. On rit de ce qu'il s'est assis involontairement. Ce n'est donc pas son changement brusque d'attitude qui fait rire, c'est ce qu'il y a d'involontaire dans le changement, c'est la maladresse. Une pierre était peut-être sur le chemin. Il aurait fallu changer d'allure ou tourner l'obstacle. Mais par manque de souplesse, par distraction ou obstination du corps, *par un effet de raideur ou de vitesse acquise*, les muscles ont continué d'accomplir le même mouvement quand les circonstances demandaient autre chose. C'est pourquoi l'homme est tombé, et c'est de quoi les passants rient.

Voici maintenant une personne qui vaque à ses petites occupations avec une régularité mathématique. Seulement, les objets qui l'entourent ont été truqués par un mauvais plaisant. Elle trempe sa plume dans l'encrier et en retire de la boue, croit s'asseoir sur une chaise solide et s'étend sur le parquet, enfin agit à contresens ou fonctionne à vide, toujours par un effet de vitesse acquise. L'habitude avait imprimé un élan[12]. Il aurait fallu arrêter le mouvement ou l'infléchir. Mais point du tout, on a continué machinalement en ligne droite. La victime d'une farce d'atelier est donc dans une situation analogue à celle du coureur qui tombe. Elle est comique pour la même raison. Ce qu'il y a de risible dans un cas comme dans l'autre, c'est une certaine *raideur de mécanique* là où l'on voudrait trouver la souplesse attentive et la vivante flexibilité d'une personne. Il y a entre les deux cas cette seule différence que le premier s'est produit de lui-même, tandis que le second a été obtenu artificiellement. Le passant, tout à l'heure, ne faisait qu'*observer* ; ici le mauvais plaisant *expérimente*.

Toutefois, dans les deux cas, c'est une circonstance extérieure qui a déterminé l'effet. Le comique est donc accidentel ; il reste, pour ainsi dire, à la surface de la personne. Comment pénétrera-t-il à l'intérieur ? Il faudra que la raideur mécanique n'ait plus besoin, pour se révéler, d'un obstacle

placé devant elle par le hasard des circonstances ou par la malice de l'homme. Il faudra qu'elle tire de son propre fonds, par une opération naturelle, l'occasion sans cesse renouvelée de se manifester extérieurement. Imaginons donc un esprit qui soit toujours à ce qu'il vient de faire, jamais à ce qu'il fait, comme une mélodie qui retarderait sur son accompagnement. Imaginons une certaine inélasticité native des sens et de l'intelligence, qui fasse que l'on continue de voir ce qui n'est plus, d'entendre ce qui ne résonne plus, de dire ce qui ne convient plus, enfin de s'adapter à une situation passée et imaginaire quand on devrait se modeler sur la réalité présente. Le comique s'installera cette fois dans la personne même : c'est la personne qui lui fournira tout, matière et forme, cause et occasion. Est-il étonnant que le *distrait* (car tel est le personnage que nous venons de décrire) ait tenté généralement la verve des auteurs comiques ? Quand La Bruyère rencontra ce caractère sur son chemin, il comprit, en l'analysant, qu'il tenait une recette pour la fabrication en gros des effets amusants. Il en abusa. Il fit de Ménalque la plus longue et la plus minutieuse des descriptions, revenant, insistant, s'appesantissant outre mesure[13]. La facilité du sujet le retenait. Avec la distraction, en effet, on n'est peut-être pas à la source même du comique, mais on est sûrement dans un certain courant de faits et d'idées qui vient tout droit de la source. On est sur une des grandes pentes naturelles du rire.

Mais l'effet de la distraction peut se renforcer à son tour. Il y a une loi générale dont nous venons de trouver une première application et que nous formulerons ainsi : quand un certain effet comique dérive d'une certaine cause, l'effet nous paraît d'autant plus comique que nous jugeons plus naturelle la cause. Nous rions déjà de la distraction qu'on nous présente comme un simple fait. Plus risible sera la distraction que nous aurons vue naître et grandir sous nos yeux, dont nous connaîtrons l'origine et dont nous pourrons reconstituer l'histoire. Supposons donc, pour prendre un exemple précis, qu'un personnage ait fait des romans d'amour ou de chevalerie sa lecture habituelle. Attiré, fasciné par ses héros, il détache vers eux, petit à petit, sa pensée et sa volonté. Le voici qui circule parmi nous à la manière d'un somnambule. Ses actions sont des distractions. Seulement, toutes ces distractions se rattachent à une cause connue et positive. Ce ne sont plus, purement et simplement, des *absences* ; elles s'expliquent par la *présence* du personnage dans un milieu bien défini, quoique imaginaire. Sans doute une chute est toujours une chute, mais autre chose est de se laisser choir

dans un puits parce qu'on regardait n'importe où ailleurs, autre chose y tomber parce qu'on visait une étoile. C'est bien une étoile que Don Quichotte contemplait[14]. Quelle profondeur de comique que celle du romanesque et de l'esprit de chimère ! Et pourtant, si l'on rétablit l'idée de distraction qui doit servir d'intermédiaire, on voit ce comique très profond se relier au comique le plus superficiel. Oui, ces esprits chimériques, ces exaltés, ces fous si étrangement raisonnables nous font rire en touchant les mêmes cordes en nous, en actionnant le même mécanisme intérieur, que la victime d'une farce d'atelier ou le passant qui glisse dans la rue. Ce sont bien, eux aussi, des coureurs qui tombent et des naïfs qu'on mystifie, coureurs d'idéal qui trébuchent sur les réalités, rêveurs candides que guette malicieusement la vie. Mais ce sont surtout de grands distraits, avec cette supériorité sur les autres que leur distraction est systématique, organisée autour d'une idée centrale[15] – que leurs mésaventures aussi sont bien liées, liées par l'inexorable logique que la réalité applique à corriger le rêve – et qu'ils provoquent ainsi autour d'eux, par des effets capables de s'additionner toujours les uns aux autres, un rire indéfiniment grandissant.

Faisons maintenant un pas de plus. Ce que la raideur de l'idée fixe est à l'esprit, certains vices ne le seraient-ils pas au caractère ? Mauvais pli de la nature ou contracture de la volonté, le vice ressemble souvent à une courbure de l'âme. Sans doute il y a des vices où l'âme s'installe profondément avec tout ce qu'elle porte en elle de puissance fécondante, et qu'elle entraîne, vivifiés, dans un cercle mouvant de transfigurations. Ceux-là sont des vices tragiques. Mais le vice qui nous rendra comiques est au contraire celui qu'on nous apporte du dehors comme un cadre tout fait où nous nous insérerons. Il nous impose sa raideur, au lieu de nous emprunter notre souplesse. Nous ne le compliquons pas : c'est lui, au contraire, qui nous simplifie. Là paraît précisément résider – comme nous essaierons de le montrer en détail dans la dernière partie de cette étude – la différence essentielle entre la comédie et le drame. Un drame, même quand il nous peint des passions ou des vices qui portent un nom, les incorpore si bien au personnage que leurs noms s'oublient, que leurs caractères généraux s'effacent, et que nous ne pensons plus du tout à eux, mais à la personne qui les absorbe ; c'est pourquoi le titre d'un drame ne peut guère être qu'un nom propre. Au contraire, beaucoup de comédies portent un nom commun : *L'Avare*, *Le Joueur*[16], etc. Si je vous demande d'imaginer une pièce qui puisse s'appeler *Le Jaloux*, par exemple, vous verrez que *Sganarelle* vous

viendra à l'esprit, ou *George Dandin*, mais non pas *Othello* ; *Le Jaloux* ne peut être qu'un titre de comédie. C'est que le vice comique a beau s'unir aussi intimement qu'on voudra aux personnes, il n'en conserve pas moins son existence indépendante et simple ; il reste le personnage central, invisible et présent, auquel les personnages de chair et d'os sont suspendus sur la scène. Parfois il s'amuse à les entraîner de son poids et à les faire rouler avec lui le long d'une pente. Mais plus souvent il jouera d'eux comme d'un instrument ou les manœuvrera comme des pantins. Regardez de près : vous verrez que l'art du poète comique est de nous faire si bien connaître ce vice, de nous introduire, nous spectateurs, à tel point dans son intimité, que nous finissons par obtenir de lui quelques fils de la marionnette dont il joue ; nous en jouons alors à notre tour ; une partie de notre plaisir vient de là. Donc, ici encore, c'est bien une espèce d'automatisme qui nous fait rire. Et c'est encore un automatisme très voisin de la simple distraction. Il suffira, pour s'en convaincre, de remarquer qu'un personnage comique est généralement comique dans l'exacte mesure où il s'ignore lui-même. Le comique est *inconscient*. Comme s'il usait à rebours de l'anneau de Gygès[17], il se rend invisible à lui-même en devenant visible à tout le monde. Un personnage de tragédie ne changera rien à sa conduite parce qu'il saura comment nous la jugeons ; il y pourra persévérer, même avec la pleine conscience de ce qu'il est, même avec le sentiment très net de l'horreur qu'il nous inspire. Mais un défaut ridicule, dès qu'il se sent ridicule, cherche à se modifier, au moins extérieurement. Si Harpagon nous voyait rire de son avarice, je ne dis pas qu'il s'en corrigerait, mais il nous la montrerait moins, ou il nous la montrerait autrement. Disons-le dès maintenant, c'est en ce sens surtout que le rire « châtie les mœurs[18] ». Il fait que nous tâchons tout de suite de paraître ce que nous devrions être, ce que nous finirons sans doute un jour par être véritablement.

Inutile de pousser plus loin cette analyse pour le moment. Du coureur qui tombe au naïf qu'on mystifie, de la mystification à la distraction, de la distraction à l'exaltation, de l'exaltation aux diverses déformations de la volonté et du caractère, nous venons de suivre le progrès par lequel le comique s'installe de plus en plus profondément dans la personne, sans cesser pourtant de nous rappeler, dans ses manifestations les plus subtiles, quelque chose de ce que nous apercevions dans ses formes plus grossières, un effet d'automatisme et de raideur[19]. Nous pouvons maintenant obtenir

une première vue, prise de bien loin, il est vrai, vague et confuse encore, sur le côté risible de la nature humaine et sur la fonction ordinaire du rire.

Ce que la vie et la société exigent de chacun de nous, c'est une attention constamment en éveil, qui discerne les contours de la situation présente, c'est aussi une certaine élasticité du corps et de l'esprit, qui nous mette à même de nous y adapter. *Tension* et *élasticité*, voilà deux forces complémentaires l'une de l'autre que la vie met en jeu. Font-elles gravement défaut au corps ? ce sont les accidents de tout genre, les infirmités, la maladie. À l'esprit ? ce sont tous les degrés de la pauvreté psychologique, toutes les variétés de la folie. Au caractère enfin ? vous avez les inadaptations profondes à la vie sociale, sources de misère, parfois occasions de crime. Une fois écartées ces infériorités qui intéressent le sérieux de l'existence (et elles tendent à s'éliminer elles-mêmes dans ce qu'on a appelé la lutte pour la vie), la personne peut vivre, et vivre en commun avec d'autres personnes. Mais la société demande autre chose encore. Il ne lui suffit pas de vivre ; elle tient à vivre bien. Ce qu'elle a maintenant à redouter, c'est que chacun de nous, satisfait de donner son attention à ce qui concerne l'essentiel de la vie, se laisse aller pour tout le reste à l'automatisme facile des habitudes contractées. Ce qu'elle doit craindre aussi, c'est que les membres dont elle se compose, au lieu de viser à un équilibre de plus en plus délicat de volontés qui s'inséreront de plus en plus exactement les unes dans les autres, se contentent de respecter les conditions fondamentales de cet équilibre : un accord tout fait entre les personnes ne lui suffit pas, elle voudrait un effort constant d'adaptation réciproque. Toute *raideur* du caractère, de l'esprit et même du corps, sera donc suspecte à la société, parce qu'elle est le signe possible d'une activité qui s'endort et aussi d'une activité qui s'isole, qui tend à s'écarter du centre commun autour duquel la société gravite, d'une excentricité enfin. Et pourtant la société ne peut intervenir ici par une répression matérielle, puisqu'elle n'est pas atteinte matériellement. Elle est en présence de quelque chose qui l'inquiète, mais à titre de symptôme seulement – à peine une menace, tout au plus un geste. C'est donc par un simple geste qu'elle y répondra. Le rire doit être quelque chose de ce genre, une espèce de *geste social* [20]. Par la crainte qu'il inspire, il réprime les excentricités, tient constamment en éveil et en contact réciproque certaines activités d'ordre accessoire qui risqueraient de s'isoler et de s'endormir, assouplit enfin tout ce qui peut rester de raideur mécanique à la surface du corps social. Le rire

ne relève donc pas de l'esthétique pure, puisqu'il poursuit (inconsciemment, et même immoralement dans beaucoup de cas particuliers) un but utile de perfectionnement général. Il a quelque chose d'esthétique cependant puisque le comique naît au moment précis où la société et la personne, délivrées du souci de leur conservation, commencent à se traiter elles-mêmes comme des œuvres d'art. En un mot, si l'on trace un cercle autour des actions et dispositions qui compromettent la vie individuelle ou sociale et qui se châtient elles-mêmes par leurs conséquences naturelles, il reste en dehors de ce terrain d'émotion et de lutte, dans une zone neutre où l'homme se donne simplement en spectacle à l'homme, une certaine raideur du corps, de l'esprit et du caractère, que la société voudrait encore éliminer pour obtenir de ses membres la plus grande élasticité et la plus haute sociabilité possibles. Cette raideur est le comique, et le rire en est le châtiment.

Gardons-nous pourtant de demander à cette formule simple une explication immédiate de tous les effets comiques. Elle convient sans doute à des cas élémentaires, théoriques, parfaits, où le comique est pur de tout mélange. Mais nous voulons surtout en faire le *leitmotiv* qui accompagnera toutes nos explications. Il y faudra penser toujours, sans néanmoins s'y appesantir trop – un peu comme le bon escrimeur doit penser aux mouvements discontinus de la leçon tandis que son corps s'abandonne à la continuité de l'assaut. Maintenant, c'est la continuité même des formes comiques que nous allons tâcher de rétablir, ressaisissant le fil qui va des pitreries du clown aux jeux les plus raffinés de la comédie, suivant ce fil dans des détours souvent imprévus, stationnant de loin en loin pour regarder autour de nous, remontant enfin, si c'est possible, au point où le fil est suspendu et d'où nous apparaîtra peut-être – puisque le comique se balance entre la vie et l'art – le rapport général de l'art à la vie.

III

Commençons par le plus simple. Qu'est-ce qu'une physionomie comique ? D'où vient une expression ridicule du visage ? Et qu'est-ce qui distingue ici le comique du laid ? Ainsi posée, la question n'a guère pu être résolue qu'arbitrairement. Si simple qu'elle paraisse, elle est déjà trop subtile pour se laisser aborder de front. Il faudrait commencer par définir la laideur, puis chercher ce que le comique y ajoute : or, la laideur n'est pas beaucoup plus facile à analyser que la beauté. Mais nous allons essayer d'un artifice qui nous servira souvent. Nous allons épaissir le problème, pour ainsi dire, en grossissant l'effet jusqu'à rendre visible la cause. Aggravons donc la laideur, poussons-la jusqu'à la difformité, et voyons comment on passera du difforme au ridicule[21].

Il est incontestable que certaines difformités ont sur les autres le triste privilège de pouvoir, dans certains cas, provoquer le rire. Inutile d'entrer dans le détail. Demandons seulement au lecteur de passer en revue les difformités diverses, puis de les diviser en deux groupes, d'un côté celles que la nature a orientées vers le risible, de l'autre celles qui s'en écartent absolument. Nous croyons qu'il aboutira à dégager la loi suivante : *Peut devenir comique toute difformité qu'une personne bien conformée arriverait à contrefaire*.

Ne serait-ce pas alors que le bossu fait l'effet d'un homme qui se tient mal ? Son dos aurait contracté un mauvais pli. Par obstination matérielle, *par raideur*, il persisterait dans l'habitude contractée. Tâchez de voir avec vos yeux seulement. Ne réfléchissez pas et surtout ne raisonnez pas. Effacez l'acquis ; allez à la recherche de l'impression naïve, immédiate, originelle. C'est bien une vision de ce genre que vous ressaisirez. Vous aurez devant vous un homme qui a voulu se raidir dans une certaine attitude, et si l'on pouvait parler ainsi, faire grimacer son corps[22].

Revenons maintenant au point que nous voulions éclaircir. En atténuant la difformité risible, nous devrons obtenir la laideur comique. Donc, une expression risible du visage sera celle qui nous fera penser à quelque chose

de raidi, de figé, pour ainsi dire, dans la mobilité ordinaire de la physionomie. Un tic consolidé, une grimace fixée, voilà ce que nous y verrons. Dira-t-on que toute expression habituelle du visage, fût-elle gracieuse et belle, nous donne cette même impression d'un pli contracté pour toujours ? Mais il y a ici une distinction importante à faire. Quand nous parlons d'une beauté et même d'une laideur expressives, quand nous disons qu'un visage a de l'expression, il s'agit d'une expression stable peut-être, mais que nous devinons mobile. Elle conserve, dans sa fixité, une indécision où se dessinent confusément toutes les nuances possibles de l'état d'âme qu'elle exprime : telles, les chaudes promesses de la journée se respirent dans certaines matinées vaporeuses de printemps. Mais une expression comique du visage est celle qui ne promet rien de plus que ce qu'elle donne. C'est une grimace unique et définitive. On dirait que toute la vie morale de la personne a cristallisé dans ce système. Et c'est pourquoi un visage est d'autant plus comique qu'il nous suggère mieux l'idée de quelque action simple, mécanique, où la personnalité serait absorbée à tout jamais. Il y a des visages qui paraissent occupés à pleurer sans cesse, d'autres à rire ou à siffler, d'autres à souffler éternellement dans une trompette imaginaire. Ce sont les plus comiques de tous les visages. Ici encore se vérifie la loi d'après laquelle l'effet est d'autant plus comique que nous en expliquons plus naturellement la cause. Automatisme, raideur, pli contracté et gardé, voilà par où une physionomie nous fait rire. Mais cet effet gagne en intensité quand nous pouvons rattacher ces caractères à une cause profonde, à une certaine *distraction fondamentale* de la personne, comme si l'âme s'était laissé fasciner, hypnotiser, par la matérialité d'une action simple[23].

On comprendra alors le comique de la caricature. Si régulière que soit une physionomie, si harmonieuse qu'on en suppose les lignes, si souples les mouvements, jamais l'équilibre n'en est absolument parfait. On y démêlera toujours l'indication d'un pli qui s'annonce, l'esquisse d'une grimace possible, enfin une déformation préférée où se contournerait plutôt la nature. L'art du caricaturiste est de saisir ce mouvement parfois imperceptible, et de le rendre visible à tous les yeux en l'agrandissant[24]. Il fait grimacer ses modèles comme ils grimaceraient eux-mêmes s'ils allaient jusqu'au bout de leur grimace. Il devine, sous les harmonies superficielles de la forme, les révoltes profondes de la matière. Il réalise des disproportions et des déformations qui ont dû exister dans la nature à l'état de velléité, mais qui n'ont pu aboutir, refoulées par une force meilleure. Son

art, qui a quelque chose de diabolique, relève le démon qu'avait terrassé l'ange. Sans doute c'est un art qui exagère et pourtant on le définit très mal quand on lui assigne pour but une exagération, car il y a des caricatures plus ressemblantes que des portraits, des caricatures où l'exagération est à peine sensible, et inversement on peut exagérer à outrance sans obtenir un véritable effet de caricature. Pour que l'exagération soit comique, il faut qu'elle n'apparaisse pas comme le but, mais comme un simple moyen dont le dessinateur se sert pour rendre manifestes à nos yeux les contorsions qu'il voit se préparer dans la nature. C'est cette contorsion qui importe, c'est elle qui intéresse. Et voilà pourquoi on ira la chercher jusque dans les éléments de la physionomie qui sont incapables de mouvement, dans la courbure d'un nez et même dans la forme d'une oreille. C'est que la forme est pour nous le dessin d'un mouvement. Le caricaturiste qui altère la dimension d'un nez, mais qui en respecte la formule, qui l'allonge par exemple dans le sens même où l'allongeait déjà la nature, fait véritablement grimacer ce nez : désormais l'original nous paraîtra, lui aussi, avoir voulu s'allonger et faire la grimace. En ce sens, on pourrait dire que la nature obtient souvent elle-même des succès de caricaturiste. Dans le mouvement par lequel elle a fendu cette bouche, rétréci ce menton, gonflé cette joue, il semble qu'elle ait réussi à aller jusqu'au bout de sa grimace, trompant la surveillance modératrice d'une force plus raisonnable. Nous rions alors d'un visage qui est à lui-même, pour ainsi dire, sa propre caricature.

En résumé, quelle que soit la doctrine à laquelle notre raison se rallie, notre imagination a sa philosophie bien arrêtée : dans toute forme humaine elle aperçoit l'effort d'une âme qui façonne la matière, âme infiniment souple, éternellement mobile, soustraite à la pesanteur parce que ce n'est pas la terre qui l'attire. De sa légèreté ailée cette âme communique quelque chose au corps qu'elle anime : l'immatérialité qui passe ainsi dans la matière est ce qu'on appelle la grâce[25]. Mais la matière résiste et s'obstine. Elle tire à elle, elle voudrait convertir à sa propre inertie et faire dégénérer en automatisme l'activité toujours en éveil de ce principe supérieur. Elle voudrait fixer les mouvements intelligemment variés du corps en plis stupidement contractés, solidifier en grimaces durables les expressions mouvantes de la physionomie, imprimer enfin à toute la personne une attitude telle qu'elle paraisse enfoncée et absorbée dans la matérialité de quelque occupation mécanique au lieu de se renouveler sans cesse au contact d'un idéal vivant. Là où la matière réussit ainsi à épaissir

extérieurement la vie de l'âme, à en figer le mouvement, à en contrarier enfin la grâce, elle obtient du corps un effet comique. Si donc on voulait définir ici le comique en le rapprochant de son contraire, il faudrait l'opposer à la grâce plus encore qu'à la beauté. Il est plutôt raideur que laideur.

IV

Nous allons passer du comique des *formes* à celui des *gestes* et des mouvements. Énonçons tout de suite la loi qui nous paraît gouverner les faits de ce genre. Elle se déduit sans peine des considérations qu'on vient de lire.

Les attitudes, gestes et mouvements du corps humain sont risibles dans l'exacte mesure où ce corps nous fait penser à une simple mécanique.

Nous ne suivrons pas cette loi dans le détail de ses applications immédiates. Elles sont innombrables. Pour la vérifier directement, il suffirait d'étudier de près l'œuvre des dessinateurs comiques, en écartant le côté caricature, dont nous avons donné une explication spéciale, et en négligeant aussi la part de comique qui n'est pas inhérente au dessin lui-même. Car il ne faudrait pas s'y tromper, le comique du dessin est souvent un comique d'emprunt, dont la littérature fait les principaux frais. Nous voulons dire que le dessinateur peut se doubler d'un auteur satirique, voire d'un vaudevilliste, et qu'on rit bien moins alors des dessins eux-mêmes que de la satire ou de la scène de comédie qu'on y trouve représentée. Mais si l'on s'attache au dessin avec la ferme volonté de ne penser qu'au dessin, on trouvera, croyons-nous, que le dessin est généralement comique en proportion de la netteté, et aussi de la discrétion, avec lesquelles il nous fait voir dans l'homme un pantin articulé. Il faut que cette suggestion soit nette, et que nous apercevions clairement, comme par transparence, un mécanisme démontable à l'intérieur de la personne. Mais il faut aussi que la suggestion soit discrète, et que l'ensemble de la personne, où chaque membre a été raidi en pièce mécanique, continue à nous donner l'impression d'un être qui vit. L'effet comique est d'autant plus saisissant, l'art du dessinateur est d'autant plus consommé, que ces deux images, celle d'une personne et celle d'une mécanique, sont plus exactement insérées l'une dans l'autre. Et l'originalité d'un dessinateurcomique pourrait se définir par le genre particulier de vie qu'il communique à un simple pantin.

Mais nous laisserons de côté les applications immédiates du principe et nous n'insisterons ici que sur des conséquences plus lointaines. La vision d'une mécanique qui fonctionnerait à l'intérieur de la personne est chose qui perce à travers une foule d'effets amusants ; mais c'est le plus souvent une vision fuyante, qui se perd tout de suite dans le rire qu'elle provoque. Il faut un effort d'analyse et de réflexion pour la fixer.

Voici par exemple, chez un orateur, le geste, qui rivalise avec la parole. Jaloux de la parole, le geste court derrière la pensée et demande, lui aussi, à servir d'interprète. Soit ; mais qu'il s'astreigne alors à suivre la pensée dans le détail de ses évolutions. L'idée est chose qui grandit, bourgeonne, fleurit, mûrit, du commencement à la fin du discours. Jamais elle ne s'arrête, jamais elle ne se répète. Il faut qu'elle change à chaque instant, car cesser de changer serait cesser de vivre. Que le geste s'anime donc comme elle ! Qu'il accepte la loi fondamentale de la vie, qui est de ne se répéter jamais ! Mais voici qu'un certain mouvement du bras ou de la tête, toujours le même, me paraît revenir périodiquement. Si je le remarque, s'il suffit à me distraire, si je l'attends au passage et s'il arrive quand je l'attends, involontairement je rirai. Pourquoi ? Parce que j'ai maintenant devant moi une mécanique qui fonctionne automatiquement. Ce n'est plus de la vie, c'est de l'automatisme installé dans la vie et imitant la vie. C'est du comique[26].

Voilà aussi pourquoi des gestes, dont nous ne songions pas à rire, deviennent risibles quand une nouvelle personne les imite. On a cherché des explications bien compliquées à ce fait très simple. Pour peu qu'on y réfléchisse, on verra que nos états d'âme changent d'instant en instant, et que si nos gestes suivaient fidèlement nos mouvements intérieurs, s'ils vivaient comme nous vivons, ils ne se répéteraient pas : par là, ils défieraient toute imitation. Nous ne commençons donc à devenir imitables que là où nous cessons d'être nous-mêmes. Je veux dire qu'on ne peut imiter de nos gestes que ce qu'ils ont de mécaniquement uniforme et, par là même, d'étranger à notre personnalité vivante. Imiter quelqu'un, c'est dégager la part d'automatisme qu'il a laissée s'introduire dans sa personne. C'est donc, par définition même, le rendre comique, et il n'est pas étonnant que l'imitation fasse rire.

Mais, si l'imitation des gestes est déjà risible par elle-même, elle le deviendra plus encore quand elle s'appliquera à les infléchir, sans les déformer, dans le sens de quelque opération mécanique, celle de scier du bois, par exemple, ou de frapper sur une enclume, ou de tirer

infatigablement un cordon de sonnette imaginaire. Ce n'est pas que la vulgarité soit l'essence du comique (quoiqu'elle y entre certainement pour quelque chose). C'est plutôt que le geste saisi paraît plus franchement machinal quand on peut le rattacher à une opération simple, comme s'il était mécanique par destination. Suggérer cette interprétation mécanique doit être un des procédés favoris de la parodie. Nous venons de le déduire *a priori*, mais les pitres en ont sans doute depuis longtemps l'intuition.

Ainsi se résout la petite énigme proposée par Pascal dans un passage des *Pensées* : « Deux visages semblables, dont aucun ne fait rire en particulier, font rire ensemble par leur ressemblance[27]. » On dirait de même : « Les gestes d'un orateur, dont aucun n'est risible en particulier, font rire par leur répétition. » C'est que la vie bien vivante ne devrait pas se répéter. Là où il y a répétition, similitude complète, nous soupçonnons du mécanique fonctionnant derrière le vivant. Analysez votre impression en face de deux visages qui se ressemblent trop : vous verrez que vous pensez à deux exemplaires obtenus avec un même moule, ou à deux empreintes du même cachet, ou à deux reproductions du même cliché, enfin à un procédé de fabrication industrielle. Cet infléchissement de la vie dans la direction de la mécanique est ici la vraie cause du rire.

Et le rire sera bien plus fort encore si l'on ne nous présente plus sur la scène deux personnages seulement, comme dans l'exemple de Pascal, mais plusieurs, mais le plus grand nombre possible, tous ressemblants entre eux, et qui vont, viennent, dansent, se démènent ensemble, prenant en même temps les mêmes attitudes, gesticulant de la même manière. Cette fois nous pensons distinctement à des marionnettes[28]. Des fils invisibles nous paraissent relier les bras aux bras, les jambes aux jambes, chaque muscle d'une physionomie au muscle analogue de l'autre : l'inflexibilité de la correspondance fait que la mollesse des formes se solidifie elle-même sous nos yeux et que tout durcit en mécanique. Tel est l'artifice de ce divertissement un peu gros. Ceux qui l'exécutent n'ont peut-être pas lu Pascal, mais ils ne font, à coup sûr, qu'aller jusqu'au bout d'une idée que le texte de Pascal suggère. Et si la cause du rire est la vision d'un effet mécanique dans le second cas, elle devait l'être déjà, mais plus subtilement, dans le premier.

En continuant maintenant dans cette voie, on aperçoit confusément des conséquences de plus en plus lointaines, de plus en plus importantes aussi, de la loi que nous venons de poser. On pressent des visions plus fuyantes

encore d'effets mécaniques, visions suggérées par les actions complexes de l'homme et non plus simplement par ses gestes. On devine que les artifices usuels de la comédie, la répétition périodique d'un mot ou d'une scène, l'interversion symétrique des rôles, le développement géométrique des quiproquos, et beaucoup d'autres jeux encore, pourront dériver leur force comique de la même source, l'art du vaudevilliste étant peut-être de nous présenter une articulation visiblement mécanique d'événements humains tout en leur conservant l'aspect extérieur de la vraisemblance, c'est-à-dire la souplesse apparente de la vie. Mais n'anticipons pas sur des résultats que le progrès de l'analyse devra dégager méthodiquement.

V

Avant d'aller plus loin, reposons-nous un moment et jetons un coup d'œil autour de nous. Nous le faisions pressentir au début de ce travail : il serait chimérique de vouloir tirer tous les effets comiques d'une seule formule simple. La formule existe bien, en un certain sens ; mais elle ne se déroule pas régulièrement. Nous voulons dire que la déduction doit s'arrêter de loin en loin à quelques effets dominateurs, et que ces effets apparaissent chacun comme des modèles autour desquels se disposent, en cercle, de nouveaux effets qui leur ressemblent. Ces derniers ne se déduisent pas de la formule, mais ils sont comiques par leur parenté avec ceux qui s'en déduisent. Pour citer encore une fois Pascal, nous définirons volontiers ici la marche de l'esprit par la courbe que ce géomètre étudia sous le nom de *roulette*, la courbe que décrit un point de la circonférence d'une roue quand la voiture avance en ligne droite : ce point tourne comme la roue, mais il avance aussi comme la voiture[29]. Ou bien encore il faudra penser à une grande route forestière, avec des *croix* ou carrefours qui la jalonnent de loin en loin : à chaque carrefour on tournera autour de la croix, on poussera une reconnaissance dans les voies qui s'ouvrent, après quoi l'on reviendra à la direction première. Nous sommes à un de ces carrefours. *Du mécanique plaqué sur du vivant*, voilà une croix où il faut s'arrêter, image centrale d'où l'imagination rayonne dans des directions divergentes[30]. Quelles sont ces directions ? On en aperçoit trois principales. Nous allons les suivre l'une après l'autre, puis nous reprendrons notre chemin en ligne droite.

I. – D'abord, cette vision du mécanique et du vivant insérés l'un dans l'autre nous fait obliquer vers l'image plus vague d'une raideur *quelconque* appliquée sur la mobilité de la vie, s'essayant maladroitement à en suivre les lignes et à en contrefaire la souplesse. On devine alors combien il sera facile à un vêtement de devenir ridicule. On pourrait presque dire que toute mode est risible par quelque côté. Seulement, quand il s'agit de la mode actuelle, nous y sommes tellement habitués que le vêtement nous paraît

faire corps avec ceux qui le portent. Notre imagination ne l'en détache pas. L'idée ne nous vient plus d'opposer la rigidité inerte de l'enveloppe à la souplesse vivante de l'objet enveloppé. Le comique reste donc ici à l'état latent. Tout au plus réussira-t-il à percer quand l'incompatibilité naturelle sera si profonde entre l'enveloppant et l'enveloppé qu'un rapprochement même séculaire n'aura pas réussi à consolider leur union : tel est le cas du chapeau à haute forme, par exemple. Mais supposez un original qui s'habille aujourd'hui à la mode d'autrefois : notre attention est appelée alors sur le costume, nous le distinguons absolument de la personne, nous disons que la personne se *déguise* (comme si tout vêtement ne déguisait pas), et le côté risible de la mode passe de l'ombre à la lumière.

Nous commençons à entrevoir ici quelques-unes des grosses difficultés de détail que le problème du comique soulève. Une des raisons qui ont dû susciter bien des théories erronées ou insuffisantes du rire, c'est que beaucoup de choses sont comiques en droit sans l'être en fait, la continuité de l'usage ayant assoupi en elles la vertu comique. Il faut une solution brusque de continuité, une rupture avec la mode, pour que cette vertu se réveille. On croira alors que cette solution de continuité fait naître le comique, tandis qu'elle se borne à nous le faire remarquer. On expliquera le rire par la *surprise*, par le *contraste*, etc., définitions qui s'appliqueraient aussi bien à une foule de cas où nous n'avons aucune envie de rire[31]. La vérité n'est pas aussi simple.

Mais nous voici arrivés à l'idée de déguisement. Elle tient d'une délégation régulière, comme nous venons de le montrer, le pouvoir de faire rire. Il ne sera pas inutile de chercher comment elle en use.

Pourquoi rions-nous d'une chevelure qui a passé du brun au blond ? D'où vient le comique d'un nez rubicond ? et pourquoi rit-on d'un nègre ? Question embarrassante, semble-t-il, puisque des psychologues tels que Hecker, Kraepelin, Lipps se la posèrent tour à tour et y répondirent diversement[32]. Je ne sais pourtant si elle n'a pas été résolue un jour devant moi, dans la rue, par un simple cocher, qui traitait de « mal lavé » le client nègre assis dans sa voiture. Mal lavé ! un visage noir serait donc pour notre imagination un visage barbouillé d'encre ou de suie. Et, conséquemment, un nez rouge ne peut être qu'un nez sur lequel on a passé une couche de vermillon. Voici donc que le déguisement a passé quelque chose de sa vertu comique à des cas où l'on ne se déguise plus, mais où l'on aurait pu se déguiser. Tout à l'heure, le vêtement habituel avait beau être distinct de la

personne ; il nous semblait faire corps avec elle, parce que nous étions accoutumés à le voir. Maintenant, la coloration noire ou rouge a beau être inhérente à la peau : nous la tenons pour plaquée artificiellement, parce qu'elle nous surprend.

De là, il est vrai, une nouvelle série de difficultés pour la théorie du comique. Une proposition comme celle-ci : « mes vêtements habituels font partie de mon corps », est absurde aux yeux de la raison. Néanmoins l'imagination la tient pour vraie. « Un nez rouge est un nez peint », « un Nègre est un Blanc déguisé », absurdités encore pour la raison qui raisonne, mais vérités très certaines pour la simple imagination. Il y a donc une logique de l'imagination qui n'est pas la logique de la raison, qui s'y oppose même parfois, et avec laquelle il faudra pourtant que la philosophie compte, non seulement pour l'étude du comique, mais encore pour d'autres recherches du même ordre. C'est quelque chose comme la logique du rêve, mais d'un rêve qui ne serait pas abandonné au caprice de la fantaisie individuelle, étant le rêve rêvé par la société entière. Pour la reconstituer, un effort d'un genre tout particulier est nécessaire, par lequel on soulèvera la croûte extérieure de jugements bien tassés et d'idées solidement assises, pour regarder couler tout au fond de soi-même, ainsi qu'une nappe d'eau souterraine, une certaine continuité fluide d'images qui entrent les unes dans les autres. Cette interpénétration des images ne se fait pas au hasard. Elle obéit à des lois, ou plutôt à des habitudes, qui sont à l'imagination ce que la logique est à la pensée.

Suivons donc cette logique de l'imagination dans le cas particulier qui nous occupe. Un homme qui se déguise est comique. Un homme qu'on croirait déguisé est comique encore. Par extension, tout déguisement va devenir comique, non pas seulement celui de l'homme, mais celui de la société également, et même celui de la nature.

Commençons par la nature. On rit d'un chien à moitié tondu, d'un parterre aux fleurs artificiellement colorées, d'un bois dont les arbres sont tapissés d'affiches électorales, etc. Cherchez la raison ; vous verrez qu'on pense à une mascarade. Mais le comique, ici, est bien atténué. Il est trop loin de la source. Veut-on le renforcer ? Il faudra remonter à la source même, ramener l'image dérivée, celle d'une mascarade, à l'image primitive, qui était, on s'en souvient, celle d'un trucage mécanique de la vie. Une nature truquée mécaniquement, voilà alors un motif franchement comique, sur lequel la fantaisie pourra exécuter des variations avec la certitude d'obtenir un succès

de gros rire. On se rappelle le passage si amusant de *Tartarin sur les Alpes* où Bompard fait accepter à Tartarin (et un peu aussi, par conséquent, au lecteur) l'idée d'une Suisse machinée comme les dessous de l'Opéra, exploitée par une compagnie qui y entretient cascades, glaciers et fausses crevasses[33]. Même motif encore, mais transposé en un tout autre ton, dans les *Novel Notes* de l'humoriste anglais Jerome K. Jerome. Une vieille châtelaine, qui ne veut pas que ses bonnes œuvres lui causent trop de dérangement, fait installer à proximité de sa demeure des athées à convertir qu'on lui a fabriqués tout exprès, de braves gens dont on a fait des ivrognes pour qu'elle pût les guérir de leur vice, etc.[34]. Il y a des mots comiques où ce motif se retrouve à l'état de résonance lointaine, mêlé à une naïveté, sincère ou feinte, qui lui sert d'accompagnement. Par exemple, le mot d'une dame que l'astronome Cassini avait invitée à venir voir une éclipse de lune, et qui arriva en retard : « M. de Cassini voudra bien recommencer pour moi. » Ou encore cette exclamation d'un personnage de Gondinet, arrivant dans une ville et apprenant qu'il existe un volcan éteint aux environs : « Ils avaient un volcan, et ils l'ont laissé s'éteindre[35] ! »

Passons à la société. Vivant en elle, vivant par elle, nous ne pouvons nous empêcher de la traiter comme un être vivant. Risible sera donc une image qui nous suggérera l'idée d'une société qui se déguise et, pour ainsi dire, d'une mascarade sociale. Or cette idée se forme dès que nous apercevons de l'inerte, du tout fait, du confectionné enfin, à la surface de la société vivante. C'est de la raideur encore, et qui jure avec la souplesse intérieure de la vie. Le côté cérémonieux de la vie sociale devra donc renfermer un comique latent, lequel n'attendra qu'une occasion pour éclater au grand jour. On pourrait dire que les cérémonies sont au corps social ce que le vêtement est au corps individuel : elles doivent leur gravité à ce qu'elles s'identifient pour nous avec l'objet sérieux auquel l'usage les attache, elles perdent cette gravité dès que notre imagination les en isole. De sorte qu'il suffit, pour qu'une cérémonie devienne comique, que notre attention se concentre sur ce qu'elle a de cérémonieux, et que nous négligions sa matière, comme disent les philosophes, pour ne plus penser qu'à sa forme. Inutile d'insister sur ce point. Chacun sait avec quelle facilité la verve comique s'exerce sur les actes sociaux à forme arrêtée, depuis une simple distribution de récompenses jusqu'à une séance de tribunal. Autant de formes et de formules, autant de cadres tout faits où le comique s'insérera.

Mais ici encore on accentuera le comique en le rapprochant de sa source. De l'idée de travestissement, qui est dérivée, il faudra remonter alors à l'idée primitive, celle d'un mécanisme superposé à la vie. Déjà la forme compassée de tout cérémonial nous suggère une image de ce genre. Dès que nous oublions l'objet grave d'une solennité ou d'une cérémonie, ceux qui y prennent part nous font l'effet de s'y mouvoir comme des marionnettes. Leur mobilité se règle sur l'immobilité d'une formule. C'est de l'automatisme. Mais l'automatisme parfait sera, par exemple, celui du fonctionnaire fonctionnant comme une simple machine, ou encore l'inconscience d'un règlement administratif s'appliquant avec une fatalité inexorable et se prenant pour une loi de la nature. Il y a déjà un certain nombre d'années, un paquebot fit naufrage dans les environs de Dieppe. Quelques passagers se sauvaient à grand-peine dans une embarcation. Des douaniers, qui s'étaient bravement portés à leur secours, commencèrent par leur demander « s'ils n'avaient rien à déclarer ». Je trouve quelque chose d'analogue, quoique l'idée soit plus subtile, dans ce mot d'un député interpellant le ministre au lendemain d'un crime commis en chemin de fer : « L'assassin, après avoir achevé sa victime, a dû descendre du train à contre-voie, en violation des règlements administratifs. »

Un mécanisme inséré dans la nature, une réglementation automatique de la société, voilà, en somme, les deux types d'effets amusants où nous aboutissons. Il nous reste, pour conclure, à les combiner ensemble et à voir ce qui en résultera.

Le résultat de la combinaison, ce sera évidemment l'idée d'une réglementation humaine se substituant aux lois mêmes de la nature. On se rappelle la réponse de Sganarelle à Géronte quand celui-ci lui fait observer que le cœur est du côté gauche et le foie du côté droit : « Oui, cela était autrefois ainsi, mais nous avons changé tout cela, et nous faisons maintenant la médecine d'une méthode toute nouvelle[36]. » Et la consultation des deux médecins de M. de Pourceaugnac : « Le raisonnement que vous en avez fait est si docte et si beau qu'il est impossible que le malade ne soit pas mélancolique hypocondriaque ; et quand il ne le serait pas, il faudrait qu'il le devînt, pour la beauté des choses que vous avez dites et la justesse du raisonnement que vous avez fait[37]. » Nous pourrions multiplier les exemples ; nous n'aurions qu'à faire défiler devant nous, l'un après l'autre, tous les médecins de Molière. Si loin que paraisse d'ailleurs aller ici la fantaisie comique, la réalité se charge quelquefois de la dépasser. Un

philosophe contemporain, argumentateur à outrance, auquel on représentait que ses raisonnements irréprochablement déduits avaient l'expérience contre eux, mit fin à la discussion par cette simple parole : « L'expérience a tort. » C'est que l'idée de régler administrativement la vie est plus répandue qu'on ne le pense ; elle est naturelle à sa manière, quoique nous venions de l'obtenir par un procédé de recomposition. On pourrait dire qu'elle nous livre la quintessence même du pédantisme, lequel n'est guère autre chose, au fond, que l'art prétendant en remontrer à la nature.

Ainsi, en résumé, le même effet va toujours se subtilisant, depuis l'idée d'une *mécanisation* artificielle du corps humain, si l'on peut s'exprimer ainsi, jusqu'à celle d'une substitution quelconque de l'artificiel au naturel. Une logique de moins en moins serrée, qui ressemble de plus en plus à la logique des songes, transporte la même relation dans des sphères de plus en plus hautes, entre des termes de plus en plus immatériels, un règlement administratif finissant par être à une loi naturelle ou morale, par exemple, ce que le vêtement confectionné est au corps qui vit. Des trois directions où nous devions nous engager, nous avons suivi maintenant la première jusqu'au bout. Passons à la seconde, et voyons où elle nous conduira.

II. – Du mécanique plaqué sur du vivant, voilà encore notre point de départ. D'où venait ici le comique ? De ce que le corps vivant se raidissait en machine. Le corps vivant nous semblait donc devoir être la souplesse parfaite, l'activité toujours en éveil d'un principe toujours en travail. Mais cette activité appartiendrait réellement à l'âme plutôt qu'au corps. Elle serait la flamme même de la vie, allumée en nous par un principe supérieur, et aperçue à travers le corps par un effet de transparence. Quand nous ne voyons dans le corps vivant que grâce et souplesse, c'est que nous négligeons ce qu'il y a en lui de pesant, de résistant, de matériel enfin ; nous oublions sa matérialité pour ne penser qu'à sa vitalité, vitalité que notre imagination attribue au principe même de la vie intellectuelle et morale[38]. Mais supposons qu'on appelle notre attention sur cette matérialité du corps. Supposons qu'au lieu de participer de la légèreté du principe qui l'anime, le corps ne soit plus à nos yeux qu'une enveloppe lourde et embarrassante, lest importun qui retient à terre une âme impatiente de quitter le sol. Alors le corps deviendra pour l'âme ce que le vêtement était tout à l'heure pour le corps lui-même, une matière inerte posée sur une énergie vivante. Et l'impression du comique se produira dès que nous aurons le sentiment net

de cette superposition. Nous l'aurons surtout quand on nous montrera l'âme *taquinée* par les besoins du corps, – d'un côté la personnalité morale avec son énergie intelligemment variée, de l'autre le corps stupidement monotone, intervenant et interrompant avec son obstination de machine. Plus ces exigences du corps seront mesquines et uniformément répétées, plus l'effet sera saisissant. Mais ce n'est là qu'une question de degré, et la loi générale de ces phénomènes pourrait se formuler ainsi : *Est comique tout incident qui appelle notre attention sur le physique d'une personne alors que le moral est en cause*.

Pourquoi rit-on d'un orateur qui éternue au moment le plus pathétique de son discours ? D'où vient le comique de cette phrase d'oraison funèbre, citée par un philosophe allemand : « Il était vertueux et tout rond » ? De ce que notre attention est brusquement ramenée de l'âme sur le corps. Les exemples abondent dans la vie journalière. Mais si l'on ne veut pas se donner la peine de les chercher, on n'a qu'à ouvrir au hasard un volume de Labiche. On tombera souvent sur quelque effet de ce genre. Ici c'est un orateur dont les plus belles périodes sont coupées par les élancements d'une dent malade[39], ailleurs c'est un personnage qui ne prend jamais la parole sans s'interrompre pour se plaindre de ses souliers trop étroits ou de sa ceinture trop serrée[40], etc. Une personne que son corps embarrasse, voilà l'image qui nous est suggérée dans ces exemples. Si un embonpoint excessif est risible, c'est sans doute parce qu'il évoque une image du même genre. Et c'est là encore ce qui rend quelquefois la timidité un peu ridicule. Le timide peut donner l'impression d'une personne que son corps gêne, et qui cherche autour d'elle un endroit où le déposer.

Aussi le poète tragique a-t-il soin d'éviter tout ce qui pourrait appeler notre attention sur la matérialité de ses héros. Dès que le souci du corps intervient, une infiltration comique est à craindre. C'est pourquoi les héros de tragédie ne boivent pas, ne mangent pas, ne se chauffent pas. Même, autant que possible, ils ne s'assoient pas. S'asseoir au milieu d'une tirade serait se rappeler qu'on a un corps. Napoléon, qui était psychologue à ses heures, avait remarqué qu'on passe de la tragédie à la comédie par le seul fait de s'asseoir. Voici comment il s'exprime à ce sujet dans le *Journal inédit* du baron Gourgaud (il s'agit d'une entrevue avec la reine de Prusse après Iéna) : « Elle me reçut sur un ton tragique comme Chimène : Sire, justice ! justice ! Magdebourg ! Elle continuait sur ce ton qui m'embarrassait fort.

Enfin, pour la faire changer, je la priai de s'asseoir. Rien ne coupe mieux une scène tragique ; car, quand on est assis, cela devient comédie. »

Élargissons maintenant cette image : *le corps prenant le pas sur l'âme*. Nous allons obtenir quelque chose de plus général : *la forme voulant primer le fond, la lettre cherchant chicane à l'esprit*. Ne serait-ce pas cette idée que la comédie cherche à nous suggérer quand elle ridiculise une profession ? Elle fait parler l'avocat, le juge, le médecin, comme si c'était peu de chose que la santé et la justice, l'essentiel étant qu'il y ait des médecins, des avocats, des juges, et que les formes extérieures de la profession soient respectées scrupuleusement. Ainsi le moyen se substitue à la fin, la forme au fond, et ce n'est plus la profession qui est faite pour le public, mais le public pour la profession. Le souci constant de la forme, l'application machinale des règles créent ici une espèce d'automatisme professionnel, comparable à celui que les habitudes du corps imposent à l'âme et risible comme lui. Les exemples en abondent au théâtre. Sans entrer dans le détail des variations exécutées sur ce thème, citons deux ou trois textes où le thème lui-même est défini dans toute sa simplicité : « On n'est obligé qu'à traiter les gens dans les formes », dit Diafoirus dans *Le Malade imaginaire*[41]. Et Bahis, dans *L'Amour médecin* : « Il vaut mieux mourir selon les règles que de réchapper contre les règles. » « Il faut toujours garder les formalités, quoi qu'il puisse arriver », disait déjà Desfonandrès dans la même comédie[42]. Et son confrère Tomès en donnait la raison : « Un homme mort n'est qu'un homme mort, mais une formalité négligée porte un notable préjudice à tout le corps des médecins. » Le mot de Brid'oison, pour renfermer une idée un peu différente, n'en est pas moins significatif : « La-a forme, voyez-vous, la-a forme. Tel rit d'un juge en habit court, qui tremble au seul aspect d'un procureur en robe. La-a forme, la-a forme[43]. »

Mais ici se présente la première application d'une loi qui apparaîtra de plus en plus clairement à mesure que nous avancerons dans notre travail. Quand le musicien donne une note sur un instrument, d'autres notes surgissent d'elles-mêmes, moins sonores que la première, liées à elle par certaines relations définies, et qui lui impriment son timbre en s'y surajoutant : ce sont, comme on dit en physique, les harmoniques du son fondamental[44]. Ne se pourrait-il pas que la fantaisie comique, jusque dans ses inventions les plus extravagantes, obéît à une loi du même genre ? Considérez par exemple cette note comique : la forme voulant primer le fond. Si nos analyses sont exactes, elle doit avoir pour harmonique celle-ci :

le corps taquinant l'esprit, le corps prenant le pas sur l'esprit. Donc, dès que le poète comique donnera la première note, instinctivement et involontairement il y surajoutera la seconde. En d'autres termes, *il doublera de quelque ridicule physique le ridicule professionnel*.

Quand le juge Brid'oison arrive sur la scène en bégayant, n'est-il pas vrai qu'il nous prépare, par son bégaiement même, à comprendre le phénomène de cristallisation intellectuelle dont il va nous donner le spectacle[45] ? Quelle parenté secrète peut bien lier cette défectuosité physique à ce rétrécissement moral ? Peut-être fallait-il que cette machine à juger nous apparût en même temps comme une machine à parler. En tout cas, nul autre harmonique ne pouvait compléter mieux le son fondamental.

Quand Molière nous présente les deux docteurs ridicules de *L'Amour médecin*, Bahis et Macroton, il fait parler l'un d'eux très lentement, scandant son discours syllabe par syllabe, tandis que l'autre bredouille[46]. Même contraste entre les deux avocats de M. de Pourceaugnac[47]. D'ordinaire, c'est dans le rythme de la parole que réside la singularité physique destinée à compléter le ridicule professionnel. Et, là où l'auteur n'a pas indiqué un défaut de ce genre, il est rare que l'acteur ne cherche pas instinctivement à le composer.

Il y a donc bien une parenté naturelle, naturellement reconnue, entre ces deux images que nous rapprochions l'une de l'autre, l'esprit s'immobilisant dans certaines formes, le corps se raidissant selon certains défauts. Que notre attention soit détournée du fond sur la forme ou du moral sur le physique, c'est la même impression qui est transmise à notre imagination dans les deux cas ; c'est, dans les deux cas, le même genre de comique. Ici encore nous avons voulu suivre fidèlement une direction naturelle du mouvement de l'imagination. Cette direction, on s'en souvient, était la seconde de celles qui s'offraient à nous à partir d'une image centrale. Une troisième et dernière voie nous reste ouverte. C'est dans celle-là que nous allons maintenant nous engager.

III. – Revenons donc une dernière fois à notre image centrale : du mécanique plaqué sur du vivant. L'être vivant dont il s'agissait ici était un être humain, une personne. Le dispositif mécanique est au contraire une chose. Ce qui faisait donc rire, c'était la transfiguration momentanée d'une personne en chose, si l'on veut regarder l'image de ce biais. Passons alors de l'idée précise d'une mécanique à l'idée plus vague de chose en général. Nous

aurons une nouvelle série d'images risibles, qui s'obtiendront, pour ainsi dire, en estompant les contours des premières, et qui conduiront à cette nouvelle loi : *Nous rions toutes les fois qu'une personne nous donne l'impression d'une chose*.

On rit de Sancho Pança renversé sur une couverture et lancé en l'air comme un simple ballon[48]. On rit du baron de Münchhausen devenu boulet de canon et cheminant à travers l'espace[49]. Mais peut-être certains exercices des clowns de cirque fourniraient-ils une vérification plus précise de la même loi. Il faudrait, il est vrai, faire abstraction des facéties que le clown brode sur son thème principal, et ne retenir que ce thème lui-même, c'est-à-dire les attitudes, gambades et mouvements qui sont ce qu'il y a de proprement « clownique » dans l'art du clown. À deux reprises seulement j'ai pu observer ce genre de comique à l'état pur, et dans les deux cas j'ai eu la même impression. La première fois, les clowns allaient, venaient, se cognaient, tombaient et rebondissaient selon un rythme uniformément accéléré, avec la visible préoccupation de ménager un *crescendo*. Et de plus en plus, c'était sur le *rebondissement* que l'attention du public était attirée. Peu à peu on perdait de vue qu'on eût affaire à des hommes en chair et en os. On pensait à des paquets quelconques qui se laisseraient choir et s'entrechoqueraient. Puis la vision se précisait. Les formes paraissaient s'arrondir, les corps se rouler et comme se ramasser en boule. Enfin apparaissait l'image vers laquelle toute cette scène évoluait sans doute inconsciemment : des ballons de caoutchouc, lancés en tous sens les uns contre les autres. – La seconde scène, plus grossière encore, ne fut pas moins instructive. Deux personnages parurent, à la tête énorme, au crâne entièrement dénudé. Ils étaient armés de grands bâtons. Et, à tour de rôle, chacun laissait tomber son bâton sur la tête de l'autre. Ici encore une gradation était observée. À chaque coup reçu, les corps paraissaient s'alourdir, se figer, envahis par une rigidité croissante. La riposte arrivait, de plus en plus retardée, mais de plus en plus pesante et retentissante. Les crânes résonnaient formidablement dans la salle silencieuse. Finalement, raides et lents, droits comme des I, les deux corps se penchèrent l'un vers l'autre, les bâtons s'abattirent une dernière fois sur les têtes avec un bruit de maillets énormes tombant sur des poutres de chêne, et tout s'étala sur le sol. À ce moment apparut dans toute sa netteté la suggestion que les deux artistes avaient graduellement enfoncée dans l'imagination des spectateurs :

« Nous allons devenir, nous sommes devenus des mannequins de bois massif. »

Un obscur instinct peut faire pressentir ici à des esprits incultes quelques-uns des plus subtils résultats de la science psychologique. On sait qu'il est possible d'évoquer chez un sujet hypnotisé, par simple suggestion, des visions hallucinatoires[50]. On lui dira qu'un oiseau est posé sur sa main, et il apercevra l'oiseau, et il le verra s'envoler. Mais il s'en faut que la suggestion soit toujours acceptée avec une pareille docilité. Souvent le magnétiseur ne réussit à la faire pénétrer que peu à peu, par insinuation graduelle. Il partira alors des objets réellement perçus par le sujet, et il tâchera d'en rendre la perception de plus en plus confuse : puis, de degré en degré, il fera sortir de cette confusion la forme précise de l'objet dont il veut créer l'hallucination. C'est ainsi qu'il arrive à bien des personnes, quand elles vont s'endormir, de voir ces masses colorées, fluides et informes, qui occupent le champ de la vision, se solidifier insensiblement en objets distincts. Le passage graduel du confus au distinct est donc le procédé de suggestion par excellence. Je crois qu'on le retrouverait au fond de beaucoup de suggestions comiques, surtout dans le comique grossier, là où paraît s'accomplir sous nos yeux la transformation d'une personne en chose. Mais il y a d'autres procédés plus discrets, en usage chez les poètes par exemple, qui tendent peut-être inconsciemment à la même fin. On peut, par certains dispositifs de rythme, de rime et d'assonance, bercer notre imagination, la ramener du même au même en un balancement régulier, et la préparer ainsi à recevoir docilement la vision suggérée. Écoutez ces vers de Regnard, et voyez si l'image fuyante d'une *poupée* ne traverserait pas le champ de votre imagination :

… Plus, il doit à maints particuliers
La somme de dix mil une livre une obole,
Pour l'avoir sans relâche un an sur sa parole
Habillé, voituré, chauffé, chaussé, ganté,
Alimenté, rasé, désaltéré, porté[51].

Ne trouvez-vous pas quelque chose du même genre dans ce couplet de Figaro (quoiqu'on cherche peut-être ici à suggérer l'image d'un animal plutôt que celle d'une chose) : « Quel homme est-ce ? – C'est un beau, gros, court, jeune vieillard, gris pommelé, rusé, rasé, blasé, qui guette et furète, et gronde et geint tout à la fois[52]. »

Entre ces scènes très grossières et ces suggestions très subtiles il y a place pour une multitude innombrable d'effets amusants – tous ceux qu'on obtient en s'exprimant sur des personnes comme on le ferait sur de simples choses. Cueillons-en un ou deux exemples dans le théâtre de Labiche, où ils abondent. M. Perrichon, au moment de monter en wagon, s'assure qu'il n'oublie aucun de ses colis. « Quatre, cinq, six, ma femme sept, ma fille huit et moi neuf[53]. » Il y a une autre pièce où un père vante la science de sa fille en ces termes : « Elle vous dira sans broncher tous les rois de France qui ont eu lieu[54]. » Ce *qui ont eu lieu*, sans précisément convertir les rois en simples choses, les assimile à des événements impersonnels.

Notons-le à propos de ce dernier exemple : il n'est pas nécessaire d'aller jusqu'au bout de l'identification entre la personne et la chose pour que l'effet comique se produise. Il suffit qu'on entre dans cette voie, en affectant, par exemple, de confondre la personne avec la fonction qu'elle exerce. Je ne citerai que ce mot d'un maire de village dans un roman d'About : « M. le Préfet, qui nous a toujours conservé la même bienveillance, quoiqu'on l'ait changé plusieurs fois depuis 1847[55]. »

Tous ces mots sont faits sur le même modèle. Nous pourrions en composer indéfiniment, maintenant que nous possédons la formule. Mais l'art du conteur et du vaudevilliste ne consiste pas simplement à composer le mot. Le difficile est de donner au mot sa force de suggestion, c'est-à-dire de le rendre acceptable. Et nous ne l'acceptons que parce qu'il nous paraît ou sortir d'un état d'âme ou s'encadrer dans les circonstances. Ainsi nous savons que M. Perrichon est très ému au moment de faire son premier voyage. L'expression « avoir lieu » est de celles qui ont dû reparaître bien des fois dans les leçons récitées par la fille devant son père ; elle nous fait penser à une récitation. Et enfin l'admiration de la machine administrative pourrait, à la rigueur, aller jusqu'à nous faire croire que rien n'est changé au préfet quand il change de nom, et que la fonction s'accomplit indépendamment du fonctionnaire.

Nous voilà bien loin de la cause originelle du rire. Telle forme comique, inexplicable par elle-même, ne se comprend en effet que par sa ressemblance avec une autre, laquelle ne nous fait rire que par sa parenté avec une troisième, et ainsi de suite pendant très longtemps : de sorte que l'analyse psychologique, si éclairée et si pénétrante qu'on la suppose, s'égarera nécessairement si elle ne tient pas le fil le long duquel l'impression comique a cheminé d'une extrémité de la série à l'autre. D'où vient cette

continuité de progrès ? Quelle est donc la pression, quelle est l'étrange poussée qui fait glisser ainsi le comique d'image en image, de plus en plus loin du point d'origine, jusqu'à ce qu'il se fractionne et se perde en analogies infiniment lointaines[56] ? Mais quelle est la force qui divise et subdivise les branches de l'arbre en rameaux, la racine en radicelles ? Une loi inéluctable condamne ainsi toute énergie vivante, pour le peu qu'il lui est alloué de temps, à couvrir le plus qu'elle pourra d'espace[57]. Or c'est bien une énergie vivante que la fantaisie comique, plante singulière qui a poussé vigoureusement sur les parties rocailleuses du sol social, en attendant que la culture lui permît de rivaliser avec les produits les plus raffinés de l'art. Nous sommes loin du grand art, il est vrai, avec les exemples de comique qui viennent de passer sous nos yeux. Mais nous nous en rapprocherons déjà davantage, sans y atteindre tout à fait encore, dans le chapitre qui va suivre. Au-dessous de l'art, il y a l'artifice. C'est dans cette zone des artifices, mitoyenne entre la nature et l'art, que nous pénétrons maintenant. Nous allons traiter du vaudevilliste et de l'homme d'esprit.

Chapitre II

Le comique de situation et le comique de mots

Nous avons étudié le comique dans les formes, les attitudes, les mouvements en général. Nous devons le rechercher maintenant dans les actions et dans les situations. Certes, ce genre de comique se rencontre assez facilement dans la vie de tous les jours. Mais ce n'est peut-être pas là qu'il se prête à l'analyse le mieux. S'il est vrai que le théâtre soit un grossissement et une simplification de la vie, la comédie pourra nous fournir, sur ce point particulier de notre sujet, plus d'instruction que la vie réelle[58]. Peut-être même devrions-nous pousser la simplification plus loin encore, remonter à nos souvenirs les plus anciens, chercher, dans les jeux qui amusèrent l'enfant, la première ébauche des combinaisons qui font rire l'homme[59]. Trop souvent nous parlons de nos sentiments de plaisir et de peine comme s'ils naissaient vieux, comme si chacun d'eux n'avait pas son histoire. Trop souvent surtout nous méconnaissons ce qu'il y a d'encore enfantin, pour ainsi dire, dans la plupart de nos émotions joyeuses. Combien de plaisirs présents se réduiraient pourtant, si nous les examinions de près, à n'être que des souvenirs de plaisirs passés ! Que resterait-il de beaucoup de nos émotions si nous les ramenions à ce qu'elles ont de strictement senti, si nous en retranchions tout ce qui est simplement remémoré[60] ? Qui sait même si nous ne devenons pas, à partir d'un certain âge, imperméables à la joie fraîche et neuve, et si les plus douces satisfactions de l'homme mûr peuvent être autre chose que des sentiments d'enfance revivifiés, brise parfumée que nous envoie par bouffées de plus en plus rares un passé de plus en plus lointain ? Quelque réponse d'ailleurs qu'on fasse à cette question très générale, un point reste hors de doute : c'est qu'il ne peut pas y avoir solution de continuité entre le plaisir du jeu, chez

l'enfant, et le même plaisir chez l'homme. Or la comédie est bien un jeu, un jeu qui imite la vie. Et si, dans les jeux de l'enfant, alors qu'il manœuvre poupées et pantins, tout se fait par ficelles, ne sont-ce pas ces mêmes ficelles que nous devons retrouver, amincies par l'usage, dans les fils qui nouent les situations de comédie ? Partons donc des jeux de l'enfant. Suivons le progrès insensible par lequel il fait grandir ses pantins, les anime, et les amène à cet état d'indécision finale où, sans cesser d'être des pantins, ils sont pourtant devenus des hommes. Nous aurons ainsi des personnages de comédie. Et nous pourrons vérifier sur eux la loi que nos précédentes analyses nous laissaient prévoir, loi par laquelle nous définirons les situations de vaudeville en général : *Est comique tout arrangement d'actes et d'événements qui nous donne, insérées l'une dans l'autre, l'illusion de la vie et la sensation nette d'un agencement mécanique.*

I. *Le diable à ressort*. – Nous avons tous joué autrefois avec le diable qui sort de sa boîte. On l'aplatit, il se redresse. On le repousse plus bas, il rebondit plus haut. On l'écrase sous son couvercle, et souvent il fait tout sauter. Je ne sais si ce jouet est très ancien, mais le genre d'amusement qu'il renferme est certainement de tous les temps. C'est le conflit de deux obstinations, dont l'une, purement mécanique, finit pourtant d'ordinaire par céder à l'autre, qui s'en amuse. Le chat qui joue avec la souris, qui la laisse chaque fois partir comme un ressort pour l'arrêter net d'un coup de patte, se donne un amusement du même genre.

Passons alors au théâtre. C'est par celui de Guignol que nous devons commencer[61]. Quand le commissaire s'aventure sur la scène, il reçoit aussitôt, comme de juste, un coup de bâton qui l'assomme. Il se redresse, un second coup l'aplatit. Nouvelle récidive, nouveau châtiment. Sur le rythme uniforme du ressort qui se tend et se détend, le commissaire s'abat et se relève, tandis que le rire de l'auditoire va toujours grandissant.

Imaginons maintenant un ressort plutôt moral, une idée qui s'exprime, qu'on réprime, et qui s'exprime encore, un flot de paroles qui s'élance, qu'on arrête et qui repart toujours. Nous aurons de nouveau la vision d'une force qui s'obstine et d'un autre entêtement qui la combat. Mais cette vision aura perdu de sa matérialité. Nous ne serons plus à Guignol ; nous assisterons à une vraie comédie.

Beaucoup de scènes comiques se ramènent en effet à ce type simple. Ainsi, dans la scène du *Mariage forcé* entre Sganarelle et Pancrace, tout le

comique vient d'un conflit entre l'idée de Sganarelle, qui veut forcer le philosophe à l'écouter, et l'obstination du philosophe, véritable machine à parler qui fonctionne automatiquement[62]. À mesure que la scène avance, l'image du diable à ressort se dessine mieux, si bien qu'à la fin les personnages eux-mêmes en adoptent le mouvement, Sganarelle repoussant chaque fois Pancrace dans la coulisse[63]. Pancrace revenant chaque fois sur la scène pour discourir encore. Et quand Sganarelle réussit à faire rentrer Pancrace et à l'enfermer à l'intérieur de la maison (j'allais dire au fond de la boîte), tout à coup la tête de Pancrace réapparaît par la fenêtre qui s'ouvre, comme si elle faisait sauter un couvercle.

Même jeu de scène dans *Le Malade imaginaire*. La médecine offensée déverse sur Argan, par la bouche de M. Purgon, la menace de toutes les maladies. Et chaque fois qu'Argan se soulève de son fauteuil, comme pour fermer la bouche à Purgon, nous voyons celui-ci s'éclipser un instant, comme si on l'enfonçait dans la coulisse, puis, comme mû par un ressort, remonter sur la scène avec une malédiction nouvelle. Une même exclamation sans cesse répétée : « Monsieur Purgon ! » scande les moments de cette petite comédie[64].

Serrons de plus près encore l'image du ressort qui se tend, se détend et se retend. Dégageons-en l'essentiel. Nous allons obtenir un des procédés usuels de la comédie classique, la *répétition*.

D'où vient le comique de la répétition d'un mot au théâtre ? On cherchera vainement une théorie du comique qui réponde d'une manière satisfaisante à cette question très simple. Et la question reste en effet insoluble, tant qu'on veut trouver l'explication d'un trait amusant dans ce trait lui-même, isolé de ce qu'il nous suggère. Nulle part ne se trahit mieux l'insuffisance de la méthode courante. Mais la vérité est que si on laisse de côté quelques cas très spéciaux sur lesquels nous reviendrons plus loin, la répétition d'un mot n'est pas risible par elle-même. Elle ne nous fait rire que parce qu'elle symbolise un certain jeu particulier d'éléments moraux, symbole lui-même d'un jeu tout matériel. C'est le jeu du chat qui s'amuse avec la souris, le jeu de l'enfant qui pousse et repousse le diable au fond de sa boîte – mais raffiné, spiritualisé, transporté dans la sphère des sentiments et des idées. Énonçons la loi qui définit, selon nous, les principaux effets comiques de répétition de mots au théâtre : *Dans une répétition comique de mots il y a généralement deux termes en présence, un sentiment comprimé qui se*

détend comme un ressort, et une idée qui s'amuse à comprimer de nouveau le sentiment.

Quand Dorine raconte à Orgon la maladie de sa femme, et que celui-ci l'interrompt sans cesse pour s'enquérir de la santé de Tartuffe, la question qui revient toujours : « Et Tartuffe ? » nous donne la sensation très nette d'un ressort qui part. C'est ce ressort que Dorine s'amuse à repousser en reprenant chaque fois le récit de la maladie d'Elmire[65]. Et lorsque Scapin vient annoncer au vieux Géronte que son fils a été emmené prisonnier sur la fameuse galère, qu'il faut le racheter bien vite, il joue avec l'avarice de Géronte absolument comme Dorine avec l'aveuglement d'Orgon. L'avarice, à peine comprimée, repart automatiquement, et c'est cet automatisme que Molière a voulu marquer par la répétition machinale d'une phrase où s'exprime le regret de l'argent qu'il va falloir donner : « Que diable allait-il faire dans cette galère[66] ? » Même observation pour la scène où Valère représente à Harpagon qu'il aurait tort de marier sa fille à un homme qu'elle n'aime pas. « Sans dot ! » interrompt toujours l'avarice d'Harpagon. Et nous entrevoyons, derrière ce mot qui revient automatiquement, un mécanisme à répétition monté par l'idée fixe.

Quelquefois, il est vrai, ce mécanisme est plus malaisé à apercevoir. Et nous touchons ici à une nouvelle difficulté de la théorie du comique. Il y a des cas où tout l'intérêt d'une scène est dans un personnage unique qui se dédouble, son interlocuteur jouant le rôle d'un simple prisme, pour ainsi dire, au travers duquel s'effectue le dédoublement. Nous risquons alors de faire fausse route si nous cherchons le secret de l'effet produit dans ce que nous voyons et entendons, dans la scène extérieure qui se joue entre les personnages, et non pas dans la comédie intérieure que cette scène ne fait que réfracter. Par exemple, quand Alceste répond obstinément « Je ne dis pas cela ! » à Oronte qui lui demande s'il trouve ses vers mauvais, la répétition est comique, et pourtant il est clair qu'Oronte ne s'amuse pas ici avec Alceste au jeu que nous décrivions tout à l'heure. Mais qu'on y prenne garde ! il y a en réalité ici deux hommes dans Alceste, d'un côté le « misanthrope » qui s'est juré maintenant de dire aux gens leur fait, et d'autre part le gentilhomme qui ne peut désapprendre tout d'un coup les formes de la politesse, ou même peut-être simplement l'homme excellent, qui recule au moment décisif où il faudrait passer de la théorie à l'action, blesser un amour-propre, faire de la peine. La véritable scène n'est plus alors entre Alceste et Oronte, mais bien entre Alceste et Alceste lui-même.

De ces deux Alceste, il y en a un qui voudrait éclater, et l'autre qui lui ferme la bouche au moment où il va tout dire. Chacun des « Je ne dis pas cela ! » représente un effort croissant pour refouler quelque chose qui pousse et presse pour sortir. Le ton de ces « Je ne dis pas cela ! » devient donc de plus en plus violent, Alceste se fâchant de plus en plus – non pas contre Oronte, comme il le croit, mais contre lui-même. Et c'est ainsi que la tension du ressort va toujours se renouvelant, toujours se renforçant, jusqu'à la détente finale. Le mécanisme de la répétition est donc bien encore le même.

Qu'un homme se décide à ne plus jamais dire que ce qu'il pense, dût-il « rompre en visière à tout le genre humain[67] », cela n'est pas nécessairement comique ; c'est de la vie, et de la meilleure[68]. Qu'un autre homme, par douceur de caractère, égoïsme ou dédain, aime mieux dire aux gens ce qui les flatte, ce n'est que de la vie encore ; il n'y a rien là pour nous faire rire. Réunissez même ces deux hommes en un seul, faites que votre personnage hésite entre une franchise qui blesse et une politesse qui trompe, cette lutte de deux sentiments contraires ne sera pas encore comique, elle paraîtra sérieuse, si les deux sentiments arrivent à s'organiser par leur contrariété même, à progresser ensemble, à créer un état d'âme composite, enfin à adopter un *modus vivendi* qui nous donne purement et simplement l'impression complexe de la vie. Mais supposez maintenant, dans un homme bien vivant, ces deux sentiments irréductibles et *raides* ; faites que l'homme oscille de l'un à l'autre ; faites surtout que cette oscillation devienne franchement mécanique en adoptant la forme connue d'un dispositif usuel, simple, enfantin : vous aurez cette fois l'image que nous avons trouvée jusqu'ici dans les objets lisibles, vous aurez *du mécanique dans du vivant*, vous aurez du comique.

Nous nous sommes assez appesanti sur cette première image, celle du diable à ressort, pour faire comprendre comment la fantaisie comique convertit peu à peu un mécanisme matériel en un mécanisme moral. Nous allons examiner un ou deux autres jeux, mais en nous bornant maintenant à des indications sommaires.

II. *Le pantin à ficelles*. – Innombrables sont les scènes de comédie où un personnage croit parler et agir librement, où ce personnage conserve par conséquent l'essentiel de la vie, alors qu'envisagé d'un certain côté il apparaît comme un simple jouet entre les mains d'un autre qui s'en amuse. Du pantin que l'enfant manœuvre avec une ficelle à Géronte et à Argante

manipulés par Scapin, l'intervalle est facile à franchir. Écoutez plutôt Scapin lui-même : « La *machine* est toute trouvée », et encore « C'est le ciel qui les amène dans mes *filets* », etc.[69]. Par un instinct naturel, et parce qu'on aime mieux, en imagination au moins, être dupeur que dupé, c'est du côté des fourbes que se met le spectateur. Il lie partie avec eux, et désormais, comme l'enfant qui a obtenu d'un camarade qu'il lui prête sa poupée, il fait lui-même aller et venir sur la scène le fantoche dont il a pris en main les ficelles. Toutefois cette dernière condition n'est pas indispensable. Nous pouvons aussi bien rester extérieurs à ce qui se passe, pourvu que nous conservions la sensation bien nette d'un agencement mécanique. C'est ce qui arrive dans les cas où un personnage oscille entre deux partis opposés à prendre, chacun de ces deux partis le tirant à lui tour à tour : tel, Panurge demandant à Pierre et à Paul s'il doit se marier[70]. Remarquons que l'auteur comique a soin alors de *personnifier* les deux partis contraires. À défaut du spectateur, il faut au moins des acteurs pour tenir les ficelles.

Tout le sérieux de la vie lui vient de notre liberté[71]. Les sentiments que nous avons mûris, les passions que nous avons couvées, les actions que nous avons délibérées, arrêtées, exécutées, enfin ce qui vient de nous et ce qui est bien nôtre, voilà ce qui donne à la vie son allure quelquefois dramatique et généralement grave. Que faudrait-il pour transformer tout cela en comédie ? Il faudrait se figurer que la liberté apparente recouvre un jeu de ficelles, et que nous sommes ici-bas, comme dit le poète,

… d'humbles marionnettes
Dont le fil est aux mains de la Nécessité[72].

Il n'y a donc pas de scène réelle, sérieuse, dramatique même, que la fantaisie ne puisse pousser au comique par l'évocation de cette simple image. Il n'y a pas de jeu auquel un champ plus vaste soit ouvert.

III. *La boule de neige*. – À mesure que nous avançons dans cette étude des procédés de comédie, nous comprenons mieux le rôle que jouent les réminiscences d'enfance. Cette réminiscence porte peut-être moins sur tel ou tel jeu spécial que sur le dispositif mécanique dont ce jeu est une application. Le même dispositif général peut d'ailleurs se retrouver dans des jeux très différents, comme le même air d'opéra dans beaucoup de fantaisies musicales. Ce qui importe ici, ce que l'esprit retient, ce qui passe, par gradations insensibles, des jeux de l'enfant à ceux de l'homme, c'est le *schéma* de la combinaison, ou, si vous voulez, la formule abstraite dont ces jeux sont des applications particulières. Voici, par exemple, la boule de

neige qui roule, et qui grossit en roulant. Nous pourrions aussi bien penser à des soldats de plomb rangés à la file les uns des autres : si l'on pousse le premier, il tombe sur le second, lequel abat le troisième, et la situation va s'aggravant jusqu'à ce que tous soient par terre. Ou bien encore ce sera un château de cartes laborieusement monté : la première qu'on touche hésite à se déranger, sa voisine ébranlée se décide plus vite, et le travail de destruction, s'accélérant en route, court vertigineusement à la catastrophe finale. Tous ces objets sont très différents, mais ils nous suggèrent, pourrait-on dire, la même vision abstraite, celle d'un effet qui se propage en s'ajoutant à lui-même, de sorte que la cause, insignifiante à l'origine, aboutit par un progrès nécessaire à un résultat aussi important qu'inattendu. Ouvrons maintenant un livre d'images pour enfants : nous allons voir ce dispositif s'acheminer déjà vers la forme d'une scène comique. Voici par exemple (j'ai pris au hasard une « série d'Épinal ») un visiteur qui entre avec précipitation dans un salon : il pousse une dame, qui renverse sa tasse de thé sur un vieux monsieur, lequel glisse contre une vitre qui tombe dans la rue sur la tête d'un agent qui met la police sur pied[73], etc. Même dispositif dans bien des images pour grandes personnes. Dans les « histoires sans paroles » que crayonnent les dessinateurs comiques, il y a souvent un objet qui se déplace et des personnes qui en sont solidaires : alors, de scène en scène, le changement de position de l'objet amène mécaniquement des changements de situation de plus en plus graves entre les personnes. Passons maintenant à la comédie. Combien de scènes bouffonnes, combien de comédies même vont se ramener à ce type simple ! Qu'on relise le récit de Chicaneau dans *Les Plaideurs*[74] : ce sont des procès qui s'engrènent dans des procès, et le mécanisme fonctionne de plus en plus vite (Racine nous donne ce sentiment d'une accélération croissante en pressant de plus en plus les termes de procédure les uns contre les autres) jusqu'à ce que la poursuite engagée pour une botte de foin coûte au plaideur le plus clair de sa fortune. Même arrangement encore dans certaines scènes de *Don Quichotte*, par exemple dans celle de l'hôtellerie, où un singulier enchaînement de circonstances amène le muletier à frapper Sancho, qui frappe sur Maritorne, sur laquelle tombe l'aubergiste, etc.[75]. Arrivons enfin au vaudeville contemporain. Est-il besoin de rappeler toutes les formes sous lesquelles cette même combinaison se présente ? Il y en a une dont on use assez souvent : c'est de faire qu'un certain objet matériel (une lettre, par exemple) soit d'une importance capitale pour certains personnages et qu'il faille le retrouver à

tout prix[76]. Cet objet, qui échappe toujours quand on croit le tenir, roule alors à travers la pièce en ramassant sur sa route des incidents de plus en plus graves, de plus en plus inattendus. Tout cela ressemble bien plus qu'on ne croirait d'abord à un jeu d'enfant. C'est toujours l'effet de la boule de neige.

Le propre d'une combinaison mécanique est d'être généralement *réversible*. L'enfant s'amuse à voir une bille lancée contre des quilles renverser tout sur son passage en multipliant les dégâts ; il rit plus encore lorsque la bille, après des tours, détours, hésitations de tout genre, revient à son point de départ. En d'autres termes, le mécanisme que nous décrivions tout à l'heure est déjà comique quand il est rectiligne ; il l'est davantage quand il devient circulaire, et que les efforts du personnage aboutissent, par un engrenage fatal de causes et d'effets, à le ramener purement et simplement à la même place. Or, on verrait que bon nombre de vaudevilles gravitent autour de cette idée. Un chapeau de paille d'Italie a été mangé par un cheval. Un seul chapeau semblable existe dans Paris, il faut à tout prix qu'on le trouve[77]. Ce chapeau, qui recule toujours au moment où on va le saisir, fait courir le personnage principal, lequel fait courir les autres qui s'accrochent à lui : tel, l'aimant entraîne à sa suite, par une attraction qui se transmet de proche en proche, les brins de limaille de fer suspendus les uns aux autres. Et lorsque, enfin, d'incident en incident, on croit toucher au but, le chapeau tant désiré se trouve être celui-là même qui a été mangé. Même odyssée dans une autre comédie non moins célèbre de Labiche. On nous montre d'abord, faisant leur quotidienne partie de cartes ensemble, un vieux garçon et une vieille fille qui sont de vieilles connaissances. Ils se sont adressés tous deux, chacun de son côté, à une même agence matrimoniale. À travers mille difficultés, et de mésaventure en mésaventure, ils courent côte à côte, le long de la pièce, à l'entrevue qui les remet purement et simplement en présence l'un de l'autre[78]. Même effet circulaire, même retour au point de départ dans une pièce plus récente. Un mari persécuté croit échapper à sa femme et à sa belle-mère par le divorce. Il se remarie ; et voici que le jeu combiné du divorce et du mariage lui ramène son ancienne femme, aggravée, sous forme de nouvelle belle-mère[79].

Quand on songe à l'intensité et à la fréquence de ce genre de comique, on comprend qu'il ait frappé l'imagination de certains philosophes. Faire beaucoup de chemin pour revenir, sans le savoir, au point de départ, c'est fournir un grand effort pour un résultat nul. On pouvait être tenté de définir

le comique de cette dernière manière. Telle paraît être l'idée de Herbert Spencer : le rire serait l'indice d'un effort qui rencontre tout à coup le vide[80]. Kant disait déjà : « Le rire vient d'une attente qui se résout subitement en rien[81]. » Nous reconnaissons que ces définitions s'appliqueraient à nos derniers exemples ; encore faudrait-il apporter certaines restrictions à la formule, car il y a bien des efforts inutiles qui ne font pas rire. Mais si nos derniers exemples présentent une grande cause aboutissant à un petit effet, nous en avons cité d'autres, tout de suite auparavant, qui devraient se définir de la manière inverse : un grand effet sortant d'une petite cause. La vérité est que cette seconde définition ne vaudrait guère mieux que la première. La disproportion entre la cause et l'effet, qu'elle se présente dans un sens ou dans l'autre, n'est pas la source directe du rire. Nous rions de quelque chose que cette disproportion peut, dans certains cas, manifester, je veux dire de l'arrangement mécanique spécial qu'elle nous laisse apercevoir par transparence derrière la série des effets et des causes. Négligez cet arrangement, vous abandonnez le seul fil conducteur qui puisse vous guider dans le labyrinthe du comique, et la règle que vous aurez suivie, applicable peut-être à quelques cas convenablement choisis, reste exposée à la mauvaise rencontre du premier exemple venu qui l'anéantira.

Mais pourquoi rions-nous de cet arrangement mécanique ? Que l'histoire d'un individu ou celle d'un groupe nous apparaisse, à un moment donné, comme un jeu d'engrenages, de ressorts ou de ficelles, cela est étrange, sans doute, mais d'où vient le caractère spécial de cette étrangeté ? Pourquoi est-elle comique ? À cette question, qui s'est déjà posée à nous sous bien des formes, nous ferons toujours la même réponse. Le mécanisme raide que nous surprenons de temps à autre, comme un intrus, dans la vivante continuité des choses humaines, a pour nous un intérêt tout particulier, parce qu'il est comme une *distraction* de la vie[82]. Si les événements pouvaient être sans cesse attentifs à leur propre cours, il n'y aurait pas de coïncidences, pas de rencontres, pas de séries circulaires ; tout se déroulerait en avant et progresserait toujours. Et si les hommes étaient toujours attentifs à la vie, si nous reprenions constamment contact avec autrui et aussi avec nous-mêmes, jamais rien ne paraîtrait se produire en nous par ressorts ou ficelles[83]. Le comique est ce côté de la personne par lequel elle ressemble à une chose, cet aspect des événements humains qui imite, par sa raideur d'un genre tout particulier, le mécanisme pur et simple, l'automatisme, enfin le mouvement sans la vie. Il exprime donc une

imperfection individuelle ou collective qui appelle la correction immédiate. Le rire est cette correction même. Le rire est un certain geste social, qui souligne et réprime une certaine distraction spéciale des hommes et des événements.

Mais ceci même nous invite à chercher plus loin et plus haut. Nous nous sommes amusés jusqu'ici à retrouver dans les jeux de l'homme certaines combinaisons mécaniques qui divertissent l'enfant. C'était là une manière empirique de procéder. Le moment est venu de tenter une déduction méthodique et complète, d'aller puiser à leur source même, dans leur principe permanent et simple, les procédés multiples et variables du théâtre comique. Ce théâtre, disions-nous, combine les événements de manière à insinuer un mécanisme dans les formes extérieures de la vie. Déterminons donc les caractères essentiels par lesquels la vie, envisagée du dehors, paraît trancher sur un simple mécanisme. Il nous suffira alors de passer aux caractères opposés pour obtenir la formule abstraite, cette fois générale et complète, des procédés de comédie réels et possibles.

La vie se présente à nous comme une certaine évolution dans le temps, et comme une certaine complication dans l'espace[84]. Considérée dans le temps, elle est le progrès continu d'un être qui vieillit sans cesse : c'est dire qu'elle ne revient jamais en arrière, et ne se répète jamais. Envisagée dans l'espace, elle étale à nos yeux des éléments coexistants si intimement solidaires entre eux, si exclusivement faits les uns pour les autres, qu'aucun d'eux ne pourrait appartenir en même temps à deux organismes différents : chaque être vivant est un système clos de phénomènes, incapable d'interférer avec d'autres systèmes. Changement continu d'aspect, irréversibilité des phénomènes, individualité parfaite d'une série enfermée en elle-même, voilà les caractères extérieurs (réels ou apparents, peu importe) qui distinguent le vivant du simple mécanique. Prenons-en le contre-pied : nous aurons trois procédés que nous appellerons, si vous voulez, la *répétition*, l'*inversion* et l'*interférence des séries*. Il est aisé de voir que ces procédés sont ceux du vaudeville, et qu'il ne saurait y en avoir d'autres.

On les trouverait d'abord, mélangés à doses variables, dans les scènes que nous venons de passer en revue, et à plus forte raison dans les jeux d'enfant dont elles reproduisent le mécanisme. Nous ne nous attarderons pas à faire cette analyse. Il sera plus utile d'étudier ces procédés à l'état pur sur des exemples nouveaux. Rien ne sera plus facile d'ailleurs, car c'est souvent à

l'état pur qu'on les rencontre dans la comédie classique, aussi bien que dans le théâtre contemporain.

I. *La répétition*. – Il ne s'agit plus, comme tout à l'heure, d'un mot ou d'une phrase qu'un personnage répète, mais d'une situation, c'est-à-dire d'une combinaison de circonstances, qui revient telle quelle à plusieurs reprises, tranchant ainsi sur le cours changeant de la vie. L'expérience nous présente déjà ce genre de comique, mais à l'état rudimentaire seulement. Ainsi, je rencontre un jour dans la rue un ami que je n'ai pas vu depuis longtemps ; la situation n'a rien de comique. Mais, si, le même jour, je le rencontre de nouveau, et encore une troisième et une quatrième fois, nous finissons par rire ensemble de la « coïncidence ». Figurez-vous alors une série d'événements imaginaires qui vous donne suffisamment l'illusion de la vie, et supposez, au milieu de cette série qui progresse, une même scène qui se reproduise, soit entre les mêmes personnages, soit entre des personnages différents : vous aurez une coïncidence encore, mais plus extraordinaire. Telles sont les répétitions qu'on nous présente au théâtre. Elles sont d'autant plus comiques que la scène répétée est plus complexe et aussi qu'elle est amenée plus naturellement – deux conditions qui paraissent s'exclure, et que l'habileté de l'auteur dramatique devra réconcilier.

Le vaudeville contemporain use de ce procédé sous toutes ses formes. Une des plus connues consiste à promener un certain groupe de personnages, d'acte en acte, dans les milieux les plus divers, de manière à faire renaître dans des circonstances toujours nouvelles une même série d'événements ou de mésaventures qui se correspondent symétriquement.

Plusieurs pièces de Molière nous offrent une même composition d'événements qui se répète d'un bout de la comédie à l'autre. Ainsi *L'École des femmes* ne fait que ramener et reproduire un certain effet à trois temps : 1er temps, Horace raconte à Arnolphe ce qu'il a imaginé pour tromper le tuteur d'Agnès, qui se trouve être Arnolphe lui-même ; 2e temps, Arnolphe croit avoir paré le coup ; 3e temps, Agnès fait tourner les précautions d'Arnolphe au profit d'Horace. Même périodicité régulière dans *L'École des maris*, dans *L'Étourdi*, et surtout dans *George Dandin*, où le même effet à trois temps se retrouve : 1er temps, George Dandin s'aperçoit que sa femme le trompe ; 2e temps, il appelle ses beaux-parents à son secours ; 3e temps, c'est lui, George Dandin, qui fait des excuses[85].

Parfois, c'est entre des groupes de personnages différents que se reproduira la même scène. Il n'est pas rare alors que le premier groupe comprenne les maîtres, et le second les domestiques. Les domestiques viendront répéter dans un autre ton, transposée en style moins noble, une scène déjà jouée par les maîtres. Une partie du *Dépit amoureux* est construite sur ce plan, ainsi qu'*Amphitryon*. Dans une amusante petite comédie de Benedix, *Der Eigensinn*, l'ordre est inverse ; ce sont les maîtres qui reproduisent une scène d'obstination dont les domestiques leur ont donné l'exemple[86].

Mais, quels que soient les personnages entre lesquels des situations symétriques sont ménagées, une différence profonde paraît subsister entre la comédie classique et le théâtre contemporain. Introduire dans les événements un certain ordre mathématique en leur conservant néanmoins l'aspect de la vraisemblance, c'est-à-dire de la vie, voilà toujours ici le but. Mais les moyens employés diffèrent. Dans la plupart des vaudevilles, on travaille directement l'esprit du spectateur. Si extraordinaire en effet que soit la coïncidence, elle deviendra acceptable par cela seul qu'elle sera acceptée, et nous l'accepterons si l'on nous a préparés peu à peu à la recevoir. Ainsi procèdent souvent les auteurs contemporains. Au contraire, dans le théâtre de Molière, ce sont les dispositions des personnages, et non pas celles du public, qui font que la répétition paraît naturelle. Chacun de ces personnages représente une certaine force appliquée dans une certaine direction, et c'est parce que ces forces, de direction constante, se composent nécessairement entre elles de la même manière, que la même situation se reproduit. La comédie de situation, ainsi entendue, confine donc à la comédie de caractère. Elle mérite d'être appelée classique, s'il est vrai que l'art classique soit celui qui ne prétend pas tirer de l'effet plus qu'il n'a mis dans la cause[87].

II. *L'inversion*. – Ce second procédé a tant d'analogie avec le premier que nous nous contenterons de le définir sans insister sur les applications. Imaginez certains personnages dans une certaine situation : vous obtiendrez une scène comique en faisant que la situation se retourne et que les rôles soient intervertis. De ce genre est la double scène de sauvetage dans *Le Voyage de Monsieur Perrichon*[88]. Mais il n'est même pas nécessaire que les deux scènes symétriques soient jouées sous nos yeux. On peut ne nous en montrer qu'une, pourvu qu'on soit sûr que nous pensons à l'autre. C'est ainsi

que nous rions du prévenu qui fait de la morale au juge, de l'enfant qui prétend donner des leçons à ses parents, enfin de ce qui vient se classer sous la rubrique du « monde renversé ».

Souvent on nous présentera un personnage qui prépare les filets où il viendra lui-même se faire prendre. L'histoire du persécuteur victime de sa persécution, du dupeur dupé, fait le fond de bien des comédies. Nous la trouvons déjà dans l'ancienne farce. L'avocat Pathelin indique à son client un stratagème pour tromper le juge : le client usera du stratagème pour ne pas payer l'avocat[89]. Une femme acariâtre exige de son mari qu'il fasse tous les travaux du ménage ; elle en a consigné le détail sur un « rôlet ». Qu'elle tombe maintenant au fond d'une cuve, son mari refusera de l'en tirer : « cela n'est pas sur son rôlet[90] ». La littérature moderne a exécuté bien d'autres variations sur le thème du voleur volé. Il s'agit toujours, au fond, d'une interversion de rôles, et d'une situation qui se retourne contre celui qui la crée.

Ici se vérifierait une loi dont nous avons déjà signalé plus d'une application. Quand une scène comique a été souvent reproduite, elle passe à l'état de « catégorie » ou de modèle. Elle devient amusante par elle-même, indépendamment des causes qui font qu'elle nous a amusés. Alors des scènes nouvelles, qui ne sont pas comiques en droit, pourront nous amuser en fait si elles ressemblent à celle-là par quelque côté. Elles évoqueront plus ou moins confusément dans notre esprit une image que nous savons drôle. Elles viendront se classer dans un genre où figure un type de comique officiellement reconnu. La scène du « voleur volé » est de cette espèce. Elle irradie sur une foule d'autres scènes le comique qu'elle renferme. Elle finit par rendre comique toute mésaventure qu'on s'est attirée par sa faute, quelle que soit la faute, quelle que soit la mésaventure – que dis-je ? une allusion à cette mésaventure, un mot qui la rappelle. « Tu l'as voulu, George Dandin », ce mot n'aurait rien d'amusant sans les résonances comiques qui le prolongent[91].

III. – Mais nous avons assez parlé de la répétition et de l'inversion. Nous arrivons à l'*interférence des séries*. C'est un effet comique dont il est difficile de dégager la formule, à cause de l'extraordinaire variété des formes sous lesquelles il se présente au théâtre. Voici peut-être comme il faudrait le définir : *Une situation est toujours comique quand elle appartient en même temps à deux séries d'événements absolument*

indépendantes, et qu'elle peut s'interpréter à la fois dans deux sens tout différents.

On pensera aussitôt au *quiproquo*. Et le quiproquo est bien en effet une situation qui présente en même temps deux sens différents, l'un simplement possible, celui que les acteurs lui prêtent, l'autre réel, celui que le public lui donne. Nous apercevons le sens réel de la situation, parce qu'on a eu soin de nous en montrer toutes les faces ; mais les acteurs ne connaissent chacun que l'une d'elles : de là leur méprise, de là le jugement faux qu'ils portent sur ce qu'on fait autour d'eux comme aussi sur ce qu'ils font eux-mêmes. Nous allons de ce jugement faux au jugement vrai ; nous oscillons entre le sens possible et le sens réel ; et c'est ce balancement de notre esprit entre deux interprétations opposées qui apparaît d'abord dans l'amusement que le quiproquo nous donne. On comprend que certains philosophes aient été surtout frappés de ce balancement, et que quelques-uns aient vu l'essence même du comique dans un choc, ou dans une superposition, de deux jugements qui se contredisent[92]. Mais leur définition est loin de convenir à tous les cas ; et, là même où elle convient, elle ne définit pas le principe du comique, mais seulement une de ses conséquences plus ou moins lointaines. Il est aisé de voir, en effet, que le quiproquo théâtral n'est que le cas particulier d'un phénomène plus général, l'interférence des séries indépendantes, et que d'ailleurs le quiproquo n'est pas risible par lui-même, mais seulement comme *signe* d'une interférence de séries.

Dans le quiproquo, en effet, chacun des personnages est inséré dans une série d'événements qui le concernent, dont il a la représentation exacte, et sur lesquels il règle ses paroles et ses actes. Chacune des séries intéressant chacun des personnages se développe d'une manière indépendante ; mais elles se sont rencontrées à un certain moment dans des conditions telles que les actes et les paroles qui font partie de l'une d'elles pussent aussi bien convenir à l'autre. De là la méprise des personnages, de là l'équivoque ; mais cette équivoque n'est pas comique par elle-même ; elle ne l'est que parce qu'elle manifeste la coïncidence des deux séries indépendantes. La preuve en est que l'auteur doit constamment s'ingénier à ramener notre attention sur ce double fait, l'indépendance et la coïncidence. Il y arrive d'ordinaire en renouvelant sans cesse la fausse menace d'une dissociation entre les deux séries qui coïncident. À chaque instant tout va craquer, et tout se raccommode : c'est ce jeu qui fait rire, bien plus que le va-et-vient de notre esprit entre deux affirmations contradictoires. Et il nous fait rire parce

qu'il rend manifeste à nos yeux l'interférence de deux séries indépendantes, source véritable de l'effet comique.

Aussi le quiproquo ne peut-il être qu'un cas particulier. C'est un des moyens (le plus artificiel peut-être) de rendre sensible l'interférence des séries ; mais ce n'est pas le seul. Au lieu de deux séries contemporaines, on pourrait aussi bien prendre une série d'événements anciens et une autre actuelle : si les deux séries arrivent à interférer dans notre imagination, il n'y aura plus quiproquo, et pourtant le même effet comique continuera à se produire. Pensez à la captivité de Bonivard dans le château de Chillon : voilà une première série de faits. Représentez-vous ensuite Tartarin voyageant en Suisse, arrêté, emprisonné : seconde série, indépendante de la première. Faites maintenant que Tartarin soit rivé à la propre chaîne de Bonivard et que les deux histoires paraissent un instant coïncider, vous aurez une scène très amusante, une des plus amusantes que la fantaisie de Daudet ait tracées[93]. Beaucoup d'incidents du genre héroï-comique se décomposeraient ainsi. La transposition, généralement comique, de l'ancien en moderne s'inspire de la même idée[94].

Labiche a usé du procédé sous toutes ses formes. Tantôt il commence par constituer les séries indépendantes et s'amuse ensuite à les faire interférer entre elles : il prendra un groupe fermé, une noce par exemple[95], et le fera tomber dans des milieux tout à fait étrangers où certaines coïncidences lui permettront de s'intercaler momentanément. Tantôt il conservera à travers la pièce un seul et même système de personnages, mais il fera que quelques-uns de ces personnages aient quelque chose à dissimuler, soient obligés de s'entendre entre eux, jouent enfin une petite comédie au milieu de la grande : à chaque instant l'une des deux comédies va déranger l'autre, puis les choses s'arrangent et la coïncidence des deux séries se rétablit[96]. Tantôt enfin c'est une série d'événements tout idéale qu'il intercalera dans la série réelle, par exemple un passé qu'on voudrait cacher, et qui fait sans cesse irruption dans le présent, et qu'on arrive chaque fois à réconcilier avec les situations qu'il semblait devoir bouleverser[97]. Mais toujours nous retrouvons les deux séries indépendantes, et toujours la coïncidence partielle.

Nous ne pousserons pas plus loin cette analyse des procédés de vaudeville. Qu'il y ait interférence de séries, inversion ou répétition, nous voyons que l'objet est toujours le même : obtenir ce que nous avons appelé une *mécanisation* de la vie. On prendra un système d'actions et de relations, et on le répétera tel quel, ou on le retournera sens dessus dessous, ou on le

transportera en bloc dans un autre système avec lequel il coïncide en partie – toutes opérations qui consistent à traiter la vie comme un mécanisme à répétition, avec effets réversibles et pièces interchangeables. La vie réelle est un vaudeville dans l'exacte mesure où elle produit naturellement des effets du même genre, et par conséquent dans l'exacte mesure où elle s'oublie elle-même, car si elle faisait sans cesse attention, elle serait continuité variée, progrès irréversible, unité indivisée[98]. Et c'est pourquoi le comique des événements peut se définir une distraction des choses, de même que le comique d'un caractère individuel tient toujours, comme nous le faisions pressentir et comme nous le montrerons en détail plus loin, à une certaine distraction fondamentale de la personne. Mais cette distraction des événements est exceptionnelle. Les effets en sont légers. Et elle est en tout cas incorrigible, de sorte qu'il ne sert à rien d'en rire. C'est pourquoi l'idée ne serait pas venue de l'exagérer, de l'ériger en système, de créer un art pour elle, si le rire n'était un plaisir et si l'humanité ne saisissait au vol la moindre occasion de le faire naître. Ainsi s'explique le vaudeville qui est à la vie réelle ce que le pantin articulé est à l'homme qui marche, une exagération très artificielle d'une certaine raideur naturelle des choses. Le fil qui le relie à la vie réelle est bien fragile. Ce n'est guère qu'un jeu, subordonné, comme tous les jeux, à une convention d'abord acceptée. La comédie de caractère pousse dans la vie des racines autrement profondes. C'est d'elle surtout que nous nous occuperons dans la dernière partie de notre étude. Mais nous devons d'abord analyser un certain genre de comique qui ressemble par bien des côtés à celui du vaudeville, le comique de mots.

II

Il y a peut-être quelque chose d'artificiel à faire une catégorie spéciale pour le comique de mots, car la plupart des effets comiques que nous avons étudiés jusqu'ici se produisaient déjà par l'intermédiaire du langage. Mais il faut distinguer entre le comique que le langage exprime et celui que le langage crée. Le premier pourrait, à la rigueur, se traduire d'une langue dans une autre, quitte à perdre la plus grande partie de son relief en passant dans une société nouvelle, autre par ses mœurs, par sa littérature, et surtout par ses associations d'idées. Mais le second est généralement intraduisible. Il doit ce qu'il est à la structure de la phrase ou au choix des mots. Il ne constate pas, à l'aide du langage, certaines distractions particulières des hommes ou des événements. Il souligne les distractions du langage lui-même. C'est le langage lui-même, ici, qui devient comique[99].

Il est vrai que les phrases ne se font pas toutes seules, et que si nous rions d'elles, nous pourrons rire de leur auteur par la même occasion. Mais cette dernière condition ne sera pas indispensable. La phrase, le mot auront ici une force comique indépendante. Et la preuve en est que nous serons embarrassés, dans la plupart des cas, pour dire de qui nous rions, bien que nous sentions confusément parfois qu'il y a quelqu'un en cause.

La personne en cause, d'ailleurs, n'est pas toujours celle qui parle. Il y aurait ici une importante distinction à faire entre le *spirituel* et le *comique* [100]. Peut-être trouverait-on qu'un mot est dit comique quand il nous fait rire de celui qui le prononce, et spirituel quand il nous fait rire d'un tiers ou rire de nous. Mais, le plus souvent, nous ne saurions décider si le mot est comique ou spirituel. Il est risible simplement.

Peut-être aussi faudrait-il, avant d'aller plus loin, examiner de plus près ce qu'on entend par esprit. Car un mot d'esprit nous fait tout au moins sourire, de sorte qu'une étude du rire ne serait pas complète si elle négligeait d'approfondir la nature de l'esprit, d'en éclaircir l'idée. Mais je crains que cette essence très subtile ne soit de celles qui se décomposent à la lumière.

Distinguons d'abord deux sens du mot esprit, l'un plus large, l'autre plus étroit. Au sens le plus large du mot, il semble qu'on appelle esprit une certaine manière *dramatique* de penser. Au lieu de manier ses idées comme des symboles indifférents, l'homme d'esprit les voit, les entend, et surtout les fait dialoguer entre elles comme des personnes. Il les met en scène, et lui-même, un peu, se met en scène aussi. Un peuple spirituel est aussi un peuple épris du théâtre. Dans l'homme d'esprit il y a quelque chose du poète, de même que dans le bon liseur il y a le commencement d'un comédien. Je fais ce rapprochement à dessein, parce qu'on établirait sans peine une proportion entre les quatre termes. Pour bien lire, il suffit de posséder la partie intellectuelle de l'art du comédien ; mais pour bien jouer, il faut être comédien de toute son âme et dans toute sa personne. Ainsi la création poétique exige un certain oubli de soi, qui n'est pas par où pèche d'ordinaire l'homme d'esprit. Celui-ci transparaît plus ou moins derrière ce qu'il dit et ce qu'il fait. Il ne s'y absorbe pas, parce qu'il n'y met que son intelligence[101].

Tout poète pourra donc se révéler homme d'esprit quand il lui plaira. Il n'aura rien besoin d'acquérir pour cela ; il aurait plutôt à perdre quelque chose. Il lui suffirait de laisser ses idées converser entre elles « pour rien, pour le plaisir ». Il n'aurait qu'à desserrer le double lien qui maintient ses idées en contact avec ses sentiments et son âme en contact avec la vie. Enfin il tournerait à l'homme d'esprit s'il ne voulait plus être poète par le cœur aussi, mais seulement par l'intelligence.

Mais si l'esprit consiste en général à voir les choses *sub specie theatri*[102], on conçoit qu'il puisse être plus particulièrement tourné vers une certaine variété de l'art dramatique, la comédie. De là un sens plus étroit du mot, le seul qui nous intéresse d'ailleurs au point de vue de la théorie du rire. On appellera cette fois *esprit* une certaine disposition à esquisser en passant des scènes de comédie, mais à les esquisser si discrètement, si légèrement, si rapidement, que tout est déjà fini quand nous commençons à nous en apercevoir[103].

Quels sont les acteurs de ces scènes ? À qui l'homme d'esprit a-t-il affaire ? D'abord à ses interlocuteurs eux-mêmes, quand le mot est une réplique directe à l'un d'eux. Souvent à une personne absente, dont il suppose qu'elle a parlé et qu'il lui répond. Plus souvent encore à tout le monde, je veux dire au sens commun, qu'il prend à partie en tournant au paradoxe une idée courante, ou en utilisant un tour de phrase accepté, en

parodiant une citation ou un proverbe[104]. Comparez ces petites scènes entre elles, vous verrez que ce sont généralement des variations sur un thème de comédie que nous connaissons bien, celui du « voleur volé ». On saisit une métaphore, une phrase, un raisonnement, et on les retourne contre celui qui les fait ou qui pourrait les faire, de manière qu'il ait dit ce qu'il ne voulait pas dire et qu'il vienne lui-même, en quelque sorte, se faire prendre au piège du langage. Mais le thème du « voleur volé » n'est pas le seul possible. Nous avons passé en revue bien des espèces de comique ; il n'en est pas une seule qui ne puisse s'aiguiser en trait d'esprit.

Le mot d'esprit se prêtera donc à une analyse dont nous pouvons donner maintenant, pour ainsi dire, la formule pharmaceutique. Voici cette formule. Prenez le mot, épaississez-le d'abord en scène jouée, cherchez ensuite la catégorie comique à laquelle cette scène appartiendrait : vous réduirez ainsi le mot d'esprit à ses plus simples éléments et vous aurez l'explication complète.

Appliquons cette méthode à un exemple classique. « J'ai mal à votre poitrine », écrivait Mme de Sévigné à sa fille malade[105]. Voilà un mot d'esprit. Si notre théorie est exacte, il nous suffira d'appuyer sur le mot, de le grossir et de l'épaissir, pour le voir s'étaler en scène comique. Or nous trouvons précisément cette petite scène, toute faite, dans *L'Amour médecin* de Molière. Le faux médecin Clitandre, appelé pour donner ses soins à la fille de Sganarelle, se contente de tâter le pouls à Sganarelle lui-même, après quoi il conclut sans hésitation, en se fondant sur la sympathie qui doit exister entre le père et la fille : « Votre fille est bien malade[106] ! » Voilà donc le passage effectué du spirituel au comique. Il ne nous reste plus alors, pour compléter notre analyse, qu'à chercher ce qu'il y a de comique dans l'idée de porter un diagnostic sur l'enfant après auscultation du père ou de la mère. Mais nous savons qu'une des formes essentielles de la fantaisie comique consiste à nous représenter l'homme vivant comme une espèce de pantin articulé, et que souvent, pour nous déterminer à former cette image, on nous montre deux ou plusieurs personnes qui parlent et agissent comme si elles étaient reliées les unes aux autres par d'invisibles ficelles. N'est-ce pas cette idée qu'on nous suggère ici en nous amenant à matérialiser, pour ainsi dire, la sympathie que nous établissons entre la fille et son père ?

On comprendra alors pourquoi les auteurs qui ont traité de l'esprit ont dû se borner à noter l'extraordinaire complexité des choses que ce terme désigne, sans réussir d'ordinaire à le définir[107]. Il y a bien des façons d'être

spirituel, presque autant qu'il y en a de ne l'être pas. Comment apercevoir ce qu'elles ont de commun entre elles, si l'on ne commence par déterminer la relation générale du spirituel au comique ? Mais, une fois cette relation dégagée, tout s'éclaircit. Entre le comique et le spirituel on découvre alors le même rapport qu'entre une scène faite et la fugitive indication d'une scène à faire[108]. Autant le comique peut prendre de formes, autant l'esprit aura de variétés correspondantes. C'est donc le comique, sous ses diverses formes, qu'il faut définir d'abord, en retrouvant (ce qui est déjà assez difficile) le fil qui conduit d'une forme à l'autre. Par là même on aura analysé l'esprit, qui apparaîtra alors comme n'étant que du comique volatilisé. Mais suivre la méthode inverse, chercher directement la formule de l'esprit, c'est aller à un échec certain. Que dirait-on du chimiste qui aurait les corps à discrétion dans son laboratoire, et qui prétendrait ne les étudier qu'à l'état de simples traces dans l'atmosphère ?

Mais cette comparaison du spirituel et du comique nous indique en même temps la marche à suivre pour l'étude du comique de mots. D'un côté, en effet, nous voyons qu'il n'y a pas de différence essentielle entre un mot comique et un mot d'esprit, et d'autre part le mot d'esprit, quoique lié à une figure de langage, évoque l'image confuse ou nette d'une scène comique. Cela revient à dire que le comique du langage doit correspondre, point par point, au comique des actions et des situations et qu'il n'en est, si l'on peut s'exprimer ainsi, que la projection sur le plan des mots. Revenons donc au comique des actions et des situations. Considérons les principaux procédés par lesquels on l'obtient. Appliquons ces procédés au choix des mots et à la construction des phrases. Nous aurons ainsi les formes diverses du comique de mots et les variétés possibles de l'esprit.

I. – Se laisser aller, par un effet de raideur ou de vitesse acquise, à dire ce qu'on ne voulait pas dire ou à faire ce qu'on ne voulait pas faire, voilà, nous le savons, une des grandes sources du comique. C'est pourquoi la distraction est essentiellement risible. C'est pourquoi aussi l'on rit de ce qu'il peut y avoir de raide, de tout fait, de mécanique enfin dans le geste, les attitudes et même les traits de la physionomie. Ce genre de raideur s'observe-t-il aussi dans le langage ? Oui, sans doute, puisqu'il y a des formules toutes faites et des phrases stéréotypées. Un personnage qui s'exprimerait toujours dans ce style serait invariablement comique[109]. Mais pour qu'une phrase isolée soit comique par elle-même, une fois détachée de celui qui la prononce, il ne

suffit pas que ce soit une phrase toute faite, il faut encore qu'elle porte en elle un signe auquel nous reconnaissions, sans hésitation possible, qu'elle a été prononcée automatiquement. Et ceci ne peut guère arriver que lorsque la phrase renferme une absurdité manifeste, soit une erreur grossière, soit surtout une contradiction dans les termes. De là cette règle générale : *On obtiendra un mot comique en insérant une idée absurde dans un moule de phrase consacré.*

« Ce sabre est le plus beau jour de ma vie », dit M. Prudhomme[110]. Traduisez la phrase en anglais ou en allemand, elle deviendra simplement absurde, de comique qu'elle était en français. C'est que « le plus beau jour de ma vie » est une de ces fins de phrase toutes faites auxquelles notre oreille est habituée. Il suffit alors, pour la rendre comique, de mettre en pleine lumière l'automatisme de celui qui la prononce. C'est à quoi l'on arrive en y insérant une absurdité. L'absurdité n'est pas ici la source du comique. Elle n'est qu'un moyen très simple et très efficace de nous le révéler.

Nous n'avons cité qu'un mot de M. Prudhomme. Mais la plupart des mots qu'on lui attribue sont faits sur le même modèle. M. Prudhomme est l'homme des phrases toutes faites. Et comme il y a des phrases toutes faites dans toutes les langues, M. Prudhomme est généralement transposable, quoiqu'il soit rarement traduisible.

Quelquefois la phrase banale, sous le couvert de laquelle l'absurdité passe, est un peu plus difficile à apercevoir. « Je n'aime pas à travailler entre mes repas », a dit un paresseux. Le mot ne serait pas amusant, s'il n'y avait ce salutaire précepte d'hygiène : « Il ne faut pas manger entre ses repas[111]. »

Quelquefois aussi l'effet se complique. Au lieu d'un seul moule de phrase banal, il y en a deux ou trois qui s'emboîtent l'un dans l'autre. Soit, par exemple, ce mot d'un personnage de Labiche : « Il n'y a que Dieu qui ait le droit de tuer son semblable[112]. » On semble bien profiter ici de deux propositions qui nous sont familières : « C'est Dieu qui dispose de la vie des hommes », et : « C'est un crime, pour l'homme, que de tuer son semblable. » Mais les deux propositions sont combinées de manière à tromper notre oreille et à nous donner l'impression d'une de ces phrases qu'on répète et qu'on accepte machinalement. De là une somnolence de notre attention, que tout à coup l'absurdité réveille.

Ces exemples suffiront à faire comprendre comment une des formes les plus importantes du comique se projette et se simplifie sur le plan du

langage. Passons à une forme moins générale.

II. – « Nous rions toutes les fois que notre attention est détournée sur le physique d'une personne, alors que le moral était en cause » : voilà une loi que nous avons posée dans la première partie de notre travail. Appliquons-la au langage. On pourrait dire que la plupart des mots présentent un sens *physique* et un sens *moral*, selon qu'on les prend au propre ou au figuré[113]. Tout mot commence en effet par désigner un objet concret ou une action matérielle ; mais peu à peu le sens du mot a pu se spiritualiser en relation abstraite ou en idée pure. Si donc notre loi se conserve ici, elle devra prendre la forme suivante : *On obtient un effet comique quand on affecte d'entendre une expression au propre, alors qu'elle était employée au figuré.* Ou encore : *Dès que notre attention se concentre sur la matérialité d'une métaphore, l'idée exprimée devient comique.*

« Tous les arts sont frères » : dans cette phrase le mot « frère » est pris métaphoriquement pour désigner une ressemblance plus ou moins profonde. Et le mot est si souvent employé ainsi que nous ne pensons plus, en l'entendant, à la relation concrète et matérielle qu'une parenté implique. Nous y penserions déjà davantage si l'on nous disait : « Tous les arts sont cousins », parce que le mot « cousin » est moins souvent pris au figuré ; aussi ce mot se teindrait-il ici d'une nuance comique légère. Allez maintenant jusqu'au bout, supposez qu'on attire violemment notre attention sur la matérialité de l'image en choisissant une relation de parenté incompatible avec le genre des termes que cette parenté doit unir : vous aurez un effet risible. C'est le mot bien connu, attribué encore à M. Prudhomme : « Tous les arts sont sœurs. »

« Il court après l'esprit », disait-on devant Boufflers d'un prétentieux personnage. Si Boufflers avait répondu : « Il ne l'attrapera pas », c'eût été le commencement d'un mot d'esprit ; mais ce n'en eût été que le commencement, parce que le terme « attraper » est pris au figuré presque aussi souvent que le terme « courir », et qu'il ne nous contraint pas assez violemment à matérialiser l'image de deux coureurs lancés l'un derrière l'autre. Voulez-vous que la réplique me paraisse tout à fait spirituelle ? Il faudra que vous empruntiez au vocabulaire du sport un terme si concret, si vivant, que je ne puisse m'empêcher d'assister pour tout de bon à la course. C'est ce que fait Boufflers : « Je parie pour l'esprit[114]. »

Nous disions que l'esprit consiste souvent à prolonger l'idée d'un interlocuteur jusqu'au point où il exprimerait le contraire de sa pensée et où

il viendrait se faire prendre lui-même, pour ainsi dire, au piège de son discours. Ajoutons maintenant que ce piège est souvent aussi une métaphore ou une comparaison dont on retourne contre lui la matérialité. On se rappelle ce dialogue entre une mère et son fils dans *Les Faux Bonshommes* : « Mon ami, la Bourse est un jeu dangereux. On gagne un jour et l'on perd le lendemain. – Eh bien, je ne jouerai que tous les deux jours[115]. » Et, dans la même pièce, l'édifiante conversation de deux financiers : « Est-ce bien loyal ce que nous faisons là ? Car enfin, ces malheureux actionnaires, nous leur prenons l'argent dans la poche… – Et dans quoi voulez-vous donc que nous le prenions[116] ? »

Aussi obtiendra-t-on un effet amusant quand on développera un symbole ou un emblème dans le sens de leur matérialité et qu'on affectera alors de conserver à ce développement la même valeur symbolique qu'à l'emblème. Dans un très joyeux vaudeville, on nous présente un fonctionnaire de Monaco dont l'uniforme est couvert de médailles, bien qu'une seule décoration lui ait été conférée : « C'est, dit-il, que j'ai placé ma médaille sur un numéro de la roulette, et comme ce numéro est sorti, j'ai eu droit à trente-six fois ma mise. » N'est-ce pas un raisonnement analogue que celui de Giboyer dans *Les Effrontés* ? On parle d'une mariée de quarante ans qui porte des fleurs d'oranger sur sa toilette de noce : « Elle aurait droit à des oranges », dit Giboyer[117].

Mais nous n'en finirions pas si nous devions prendre une à une les diverses lois que nous avons énoncées, et en chercher la vérification sur ce que nous avons appelé le plan du langage. Nous ferons mieux de nous en tenir aux trois propositions générales de notre dernier chapitre. Nous avons montré que des « séries d'événements » pouvaient devenir comiques soit par *répétition*, soit par *inversion*, soit enfin par *interférence*. Nous allons voir qu'il en est de même des séries de mots.

Prendre des séries d'événements et les répéter dans un nouveau ton ou dans un nouveau milieu, ou les intervertir en leur conservant encore un sens, ou les mêler de manière que leurs significations respectives interfèrent entre elles, cela est comique, disions-nous, parce que c'est obtenir de la vie qu'elle se laisse traiter mécaniquement. Mais la pensée, elle aussi, est chose qui vit. Et le langage, qui traduit la pensée, devrait être aussi vivant qu'elle[118]. On devine donc qu'une phrase deviendra comique si elle donne encore un sens en se retournant, ou si elle exprime indifféremment deux systèmes d'idées tout à fait indépendants, ou enfin si on l'a obtenue en

transposant une idée dans un ton qui n'est pas le sien. Telles sont bien en effet les trois lois fondamentales de ce qu'on pourrait appeler *la transformation comique des propositions*, comme nous allons le montrer sur quelques exemples.

Disons d'abord que ces trois lois sont loin d'avoir une égale importance en ce qui concerne la théorie du comique. L'*inversion* est le procédé le moins intéressant. Mais il doit être d'une application facile, car on constate que les professionnels de l'esprit, dès qu'ils entendent prononcer une phrase, cherchent si l'on n'obtiendrait pas encore un sens en la renversant, par exemple en mettant le sujet à la place du régime et le régime à la place du sujet. Il n'est pas rare qu'on se serve de ce moyen pour réfuter une idée en termes plus ou moins plaisants. Dans une comédie de Labiche, un personnage crie au locataire d'au-dessus, qui lui salit son balcon : « Pourquoi jetez-vous vos pipes sur ma terrasse ? » À quoi la voix du locataire répond : « Pourquoi mettez-vous votre terrasse sous mes pipes[119] ? » Mais il est inutile d'insister sur ce genre d'esprit. On en multiplierait trop aisément les exemples.

L'*interférence* de deux systèmes d'idées dans la même phrase est une source intarissable d'effets plaisants. Il y a bien des moyens d'obtenir ici l'interférence, c'est-à-dire de donner à la même phrase deux significations indépendantes qui se superposent. Le moins estimable de ces moyens est le calembour. Dans le calembour, c'est bien la même phrase qui paraît présenter deux sens indépendants, mais ce n'est qu'une apparence, et il y a en réalité deux phrases différentes, composées de mots différents, qu'on affecte de confondre entre elles en profitant de ce qu'elles donnent le même son à l'oreille. Du calembour on passera d'ailleurs par gradations insensibles au véritable jeu de mots. Ici les deux systèmes d'idées se recouvrent réellement dans une seule et même phrase et l'on a affaire aux mêmes mots ; on profite simplement de la diversité de sens qu'un mot peut prendre, dans son passage surtout du propre au figuré. Aussi ne trouvera-t-on souvent qu'une nuance de différence entre le jeu de mots, d'une part, et la métaphore poétique ou la comparaison instructive, de l'autre. Tandis que la comparaison qui instruit et l'image qui frappe nous paraissent manifester l'accord intime du langage et de la nature, envisagés comme deux formes parallèles de la vie, le jeu de mots nous fait plutôt penser à un laisser-aller du langage, qui oublierait un instant sa destination véritable et prétendrait maintenant régler les choses sur lui, au lieu de se régler sur elles. Le jeu de

mots trahit donc une *distraction* momentanée du langage, et c'est d'ailleurs par là qu'il est amusant.

Inversion et *interférence*, en somme, ne sont que des jeux d'esprit aboutissant à des jeux de mots. Plus profond est le comique de la *transposition*. La transposition est en effet au langage courant ce que la répétition est à la comédie.

Nous disions que la répétition est le procédé favori de la comédie classique. Elle consiste à disposer les événements de manière qu'une scène se reproduise, soit entre les mêmes personnages dans de nouvelles circonstances, soit entre des personnages nouveaux dans des situations identiques. C'est ainsi qu'on fera répéter par les valets, en langage moins noble, une scène déjà jouée par les maîtres[120]. Supposez maintenant des idées exprimées dans le style qui leur convient et encadrées ainsi dans leur milieu naturel. Si vous imaginez un dispositif qui leur permette de se transporter dans un milieu nouveau en conservant les rapports qu'elles ont entre elles, ou, en d'autres termes, si vous les amenez à s'exprimer en un tout autre style et à se transposer en un tout autre ton, c'est le langage qui vous donnera cette fois la comédie, c'est le langage qui sera comique. Point ne sera besoin, d'ailleurs, de nous présenter effectivement les deux expressions de la même idée, l'expression transposée et l'expression naturelle. Nous connaissons l'expression naturelle, en effet, puisque c'est celle que nous trouvons d'instinct. C'est donc sur l'autre, et sur l'autre seulement, que portera l'effort d'invention comique. Dès que la seconde nous est présentée, nous suppléons, de nous-mêmes, la première. D'où cette règle générale : *On obtiendra un effet comique en transposant l'expression naturelle d'une idée dans un autre ton* [121].

Les moyens de transposition sont si nombreux et si variés, le langage présente une si riche continuité de tons, le comique peut passer ici par un si grand nombre de degrés, depuis la plus plate bouffonnerie jusqu'aux formes les plus hautes de l'*humour* et de l'ironie, que nous renonçons à faire une énumération complète. Il nous suffira, après avoir posé la règle, d'en vérifier de loin en loin les principales applications.

On pourrait d'abord distinguer deux tons extrêmes, le solennel et le familier[122]. On obtiendra les effets les plus gros par la simple transposition de l'un dans l'autre. De là, deux directions opposées de la fantaisie comique.

Transpose-t-on en familier le solennel ? On a la parodie. Et l'effet de parodie, ainsi défini, se prolongera jusqu'à des cas où l'idée exprimée en

termes familiers est de celles qui devraient, ne fût-ce que par habitude, adopter un autre ton. Exemple, cette description du lever de l'aurore, citée par Jean-Paul Richter : « Le ciel commençait à passer du noir au rouge, semblable à un homard qui cuit[123]. » On remarquera que l'expression de choses antiques en termes de la vie moderne donne le même effet, à cause de l'auréole de poésie qui entoure l'Antiquité classique.

C'est, sans aucun doute, le comique de la parodie qui a suggéré à quelques philosophes, en particulier à Alexandre Bain, l'idée de définir le comique en général par la *dégradation*. Le risible naîtrait « quand on nous présente une chose, auparavant respectée, comme médiocre et vile[124] ». Mais si notre analyse est exacte, la dégradation n'est qu'une des formes de la transposition, et la transposition elle-même n'est qu'un des moyens d'obtenir le rire. Il y en a beaucoup d'autres, et la source du rire doit être cherchée plus haut. D'ailleurs, sans aller aussi loin, il est aisé de voir que si la transposition du solennel en trivial, du meilleur en pire, est comique, la transposition inverse peut l'être encore davantage[125].

On la trouve aussi souvent que l'autre. Et l'on pourrait, semble-t-il, en distinguer deux formes principales, selon qu'elle porte sur la *grandeur* des objets ou sur leur *valeur*.

Parler des petites choses comme si elles étaient grandes, c'est, d'une manière générale, *exagérer*. L'exagération est comique quand elle est prolongée et surtout quand elle est systématique : c'est alors, en effet, qu'elle apparaît comme un procédé de transposition. Elle fait si bien rire que quelques auteurs ont pu définir le comique par l'exagération, comme d'autres l'avaient défini par la dégradation. En réalité, l'exagération, comme la dégradation, n'est qu'une certaine forme d'une certaine espèce de comique. Mais c'en est une forme très frappante. Elle a donné naissance au poème héroï-comique, genre un peu usé, sans doute, mais dont on retrouve les restes chez tous ceux qui sont enclins à exagérer méthodiquement. On pourrait dire de la vantardise, souvent, que c'est par son côté héroï-comique qu'elle nous fait rire.

Plus artificielle, mais plus raffinée aussi, est la transposition de bas en haut qui s'applique à la valeur des choses, et non plus à leur grandeur. Exprimer honnêtement une idée malhonnête, prendre une situation scabreuse, ou un métier bas, ou une conduite vile, et les décrire en termes de stricte *respectability*, cela est généralement comique. Nous venons d'employer un mot anglais : la chose elle-même, en effet, est bien anglaise.

On en trouverait d'innombrables exemples chez Dickens, chez Thackeray, dans la littérature anglaise en général[126]. Notons-le en passant : l'intensité de l'effet ne dépend pas ici de sa longueur. Un mot suffira parfois, pourvu que ce mot nous laisse entrevoir tout un système de transposition accepté dans un certain milieu, et qu'il nous révèle, en quelque sorte, une organisation morale de l'immoralité. On se rappelle cette observation d'un haut fonctionnaire à un de ses subordonnés, dans une pièce de Gogol : « Tu voles trop pour un fonctionnaire de ton grade[127]. »

Pour résumer ce qui précède, nous dirons qu'il y a d'abord deux termes de comparaison extrêmes, le très grand et le très petit, le meilleur et le pire, entre lesquels la transposition peut s'effectuer dans un sens ou dans l'autre. Maintenant, en resserrant peu à peu l'intervalle, on obtiendrait des termes à contraste de moins en moins brutal et des effets de transposition comique de plus en plus subtils.

La plus générale de ces oppositions serait peut-être celle du réel à l'idéal, de ce qui est à ce qui devrait être. Ici encore la transposition pourra se faire dans les deux directions inverses. Tantôt on énoncera ce qui devrait être en feignant de croire que c'est précisément ce qui est : en cela consiste l'*ironie*. Tantôt, au contraire, on décrira minutieusement et méticuleusement ce qui est, en affectant de croire que c'est bien là ce que les choses devraient être : ainsi procède souvent l'*humour*. L'humour, ainsi défini, est l'inverse de l'ironie. Ils sont, l'un et l'autre, des formes de la satire, mais l'ironie est de nature oratoire, tandis que l'humour a quelque chose de plus scientifique. On accentue l'ironie en se laissant soulever de plus en plus haut par l'idée du bien qui devrait être : c'est pourquoi l'ironie peut s'échauffer intérieurement jusqu'à devenir, en quelque sorte, de l'éloquence sous pression. On accentue l'humour, au contraire, en descendant de plus en plus bas à l'intérieur du mal qui est, pour en noter les particularités avec une plus froide indifférence. Plusieurs auteurs, Jean-Paul entre autres, ont remarqué que l'humour affectionne les termes concrets, les détails techniques, les faits précis. Si notre analyse est exacte, ce n'est pas là un trait accidentel de l'humour, c'en est, là où il se rencontre, l'essence même. L'humoriste est ici un moraliste qui se déguise en savant, quelque chose comme un anatomiste qui ne ferait de la dissection que pour nous dégoûter ; et l'humour, au sens restreint où nous prenons le mot, est bien une transposition du moral en scientifique[128].

En rétrécissant encore l'intervalle des termes qu'on transpose l'un dans l'autre, on obtiendrait maintenant des systèmes de transposition comique de

plus en plus spéciaux. Ainsi, certaines professions ont un vocabulaire technique : combien n'a-t-on pas obtenu d'effets risibles en transposant dans ce langage professionnel les idées de la vie commune ! Également comique est l'extension de la langue des affaires aux relations mondaines, par exemple cette phrase d'un personnage de Labiche faisant allusion à une lettre d'invitation qu'il a reçue : « Votre amicale du 3 de l'écoulé », et transposant ainsi la formule commerciale : « Votre honorée du 3 courant[129]. » Ce genre de comique peut d'ailleurs atteindre une profondeur particulière quand il ne décèle plus seulement une habitude professionnelle, mais un vice de caractère. On se rappelle les scènes des *Faux Bonshommes* et de *La Famille Benoiton* où le mariage est traité comme une affaire, et où les questions de sentiment se posent en termes strictement commerciaux[130].

Mais nous touchons ici au point où les particularités de langage ne font que traduire les particularités de caractère, et nous devons en réserver pour notre prochain chapitre l'étude plus approfondie. Ainsi qu'il fallait s'y attendre, et comme on a pu voir par ce qui précède, le comique de mots suit de près le comique de situation et vient se perdre, avec ce dernier genre de comique lui-même, dans le comique de caractère. Le langage n'aboutit à des effets risibles que parce qu'il est une œuvre humaine, modelée aussi exactement que possible sur les formes de l'esprit humain. Nous sentons en lui quelque chose qui vit de notre vie ; et si cette vie du langage était complète et parfaite, s'il n'y avait rien en elle de figé, si le langage enfin était un organisme tout à fait unifié, incapable de se scinder en organismes indépendants, il échapperait au comique, comme y échapperait d'ailleurs aussi une âme à la vie harmonieusement fondue, unie, semblable à une nappe d'eau bien tranquille[131]. Mais il n'y a pas d'étang qui ne laisse flotter des feuilles mortes à sa surface, pas d'âme humaine sur laquelle ne se posent des habitudes qui la raidissent contre elle-même en la raidissant contre les autres, pas de langue enfin assez souple, assez vivante, assez présente tout entière à chacune de ses parties pour éliminer le *tout fait* et pour résister aussi aux opérations mécaniques d'inversion, de transposition, etc., qu'on voudrait exécuter sur elle comme sur une simple chose. Le raide, le tout fait, le mécanique, par opposition au souple, au continuellement changeant, au vivant, la distraction par opposition à l'attention, enfin l'automatisme par opposition à l'activité libre, voilà, en somme, ce que le rire souligne et voudrait corriger. Nous avons demandé à cette idée d'éclairer notre départ au moment où nous nous engagions dans l'analyse du

comique. Nous l'avons vue briller à tous les tournants décisifs de notre chemin. C'est par elle maintenant que nous allons aborder une recherche plus importante et, nous l'espérons, plus instructive. Nous nous proposons, en effet, d'étudier les caractères comiques, ou plutôt de déterminer les conditions essentielles de la comédie de caractère, mais en tâchant que cette étude contribue à nous faire comprendre la vraie nature de l'art, ainsi que le rapport général de l'art à la vie[132].

Chapitre III

Le comique de caractère

I

Nous avons suivi le comique à travers plusieurs de ses tours et détours, cherchant comment il s'infiltre dans une forme, une attitude, un geste, une situation, une action, un mot. Avec l'analyse des *caractères* comiques, nous arrivons maintenant à la partie la plus importante de notre tâche. C'en serait d'ailleurs aussi la plus difficile, si nous avions cédé à la tentation de définir le risible sur quelques exemples frappants, et par conséquent grossiers : alors, à mesure que nous nous serions élevés vers les manifestations du comique les plus hautes, nous aurions vu les faits glisser entre les mailles trop larges de la définition qui voudrait les retenir. Mais nous avons suivi en réalité la méthode inverse : c'est du haut vers le bas que nous avons dirigé la lumière. Convaincu que le rire a une signification et une portée sociales, que le comique exprime avant tout une certaine inadaptation particulière de la personne à la société, qu'il n'y a de comique enfin que l'homme, c'est l'homme, c'est le caractère que nous avons visé d'abord. La difficulté était bien plutôt alors d'expliquer comment il nous arrive de rire d'autre chose que d'un caractère, et par quels subtils phénomènes d'imprégnation, de combinaison ou de mélange le comique peut s'insinuer dans un simple mouvement, dans une situation impersonnelle, dans une phrase indépendante. Tel est le travail que nous avons fait jusqu'ici. Nous nous donnions le métal pur, et nos efforts ne tendaient qu'à reconstituer le minerai. Mais c'est le métal lui-même que nous allons étudier maintenant. Rien ne sera plus facile, car nous avons affaire cette fois à un élément simple. Regardons-le de près, et voyons comment il réagit à tout le reste.

Il y a des états d'âme, disions-nous, dont on s'émeut dès qu'on les connaît, des joies et des tristesses avec lesquelles on sympathise, des passions et des vices qui provoquent l'étonnement douloureux, ou la terreur, ou la pitié chez ceux qui les contemplent, enfin des sentiments qui se prolongent d'âme en âme par des résonances sentimentales. Tout cela intéresse l'essentiel de la vie. Tout cela est sérieux, parfois même tragique. Où la personne d'autrui cesse de nous émouvoir, là seulement peut commencer la comédie. Et elle

commence avec ce qu'on pourrait appeler *le raidissement contre la vie sociale*. Est comique le personnage qui suit automatiquement son chemin sans se soucier de prendre contact avec les autres. Le rire est là pour corriger sa distraction et pour le tirer de son rêve. S'il est permis de comparer aux petites choses les grandes, nous rappellerons ici ce qui se passe à l'entrée de nos Écoles. Quand le candidat a franchi les redoutables épreuves de l'examen, il lui reste à en affronter d'autres, celles que ses camarades plus anciens lui préparent pour le former à la société nouvelle où il pénètre et, comme ils disent, pour lui assouplir le caractère. Toute petite société qui se forme au sein de la grande est portée ainsi, par un vague instinct, à inventer un mode de correction et d'assouplissement pour la raideur des habitudes contractées ailleurs et qu'il va falloir modifier. La société proprement dite ne procède pas autrement. Il faut que chacun de ses membres reste attentif à ce qui l'environne, se modèle sur l'entourage, évite enfin de s'enfermer dans son caractère ainsi que dans une tour d'ivoire. Et c'est pourquoi elle fait planer sur chacun, sinon la menace d'une correction, du moins la perspective d'une humiliation qui, pour être légère, n'en est pas moins redoutée. Telle doit être la fonction du rire. Toujours un peu humiliant pour celui qui en est l'objet, le rire est véritablement une espèce de brimade sociale[133].

De là le caractère équivoque du comique. Il n'appartient ni tout à fait à l'art, ni tout à fait à la vie. D'un côté les personnages de la vie réelle ne nous feraient pas rire si nous n'étions capables d'assister à leurs démarches comme à un spectacle que nous regardons du haut de notre loge ; ils ne sont comiques à nos yeux que parce qu'ils nous donnent la comédie. Mais, d'autre part, même au théâtre, le plaisir de rire n'est pas un plaisir pur, je veux dire un plaisir exclusivement esthétique, absolument désintéressé. Il s'y mêle une arrière-pensée que la société a pour nous quand nous ne l'avons pas nous-mêmes. Il y entre l'intention inavouée d'humilier, et par là, il est vrai, de corriger tout au moins, extérieurement. C'est pourquoi la comédie est bien plus près de la vie réelle que le drame. Plus un drame a de grandeur, plus profonde est l'élaboration à laquelle le poète a dû soumettre la réalité pour en dégager le tragique à l'état pur. Au contraire, c'est dans ses formes inférieures seulement, c'est dans le vaudeville et la farce, que la comédie tranche sur le réel : plus elle s'élève, plus elle tend à se confondre avec la vie, et il y a des scènes de la vie réelle qui sont si voisines de la

haute comédie que le théâtre pourrait se les approprier sans y changer un mot[134].

Il suit de là que les éléments du caractère comique seront les mêmes au théâtre et dans la vie. Quels sont-ils ? Nous n'aurons pas de peine à les déduire.

On a souvent dit que les défauts *légers* de nos semblables sont ceux qui nous font rire[135]. Je reconnais qu'il y a une large part de vérité dans cette opinion, et néanmoins je ne puis la croire tout à fait exacte. D'abord, en matière de défauts, la limite est malaisée à tracer entre le léger et le grave : peut-être n'est-ce pas parce qu'un défaut est léger qu'il nous fait rire, mais parce qu'il nous fait rire que nous le trouvons léger, rien ne désarme comme le rire. Mais on peut aller plus loin, et soutenir qu'il y a des défauts dont nous rions tout en les sachant graves : par exemple l'avarice d'Harpagon[136]. Et enfin il faut bien s'avouer – quoiqu'il en coûte un peu de le dire – que nous ne rions pas seulement des défauts de nos semblables, mais aussi, quelquefois, de leurs qualités. Nous rions d'Alceste. On dira que ce n'est pas l'honnêteté d'Alceste qui est comique, mais la forme particulière que l'honnêteté prend chez lui et, en somme, un certain travers qui nous la gâte. Je le veux bien, mais il n'en est pas moins vrai que ce travers d'Alceste, dont nous rions, *rend son honnêteté risible*, et c'est là le point important[137]. Concluons donc enfin que le comique n'est pas toujours l'indice d'un défaut, au sens moral du mot, et que si l'on tient à y voir un défaut, et un défaut léger, il faudra indiquer à quel signe précis se distingue ici le léger du grave.

La vérité est que le personnage comique peut, à la rigueur, être en règle avec la stricte morale. Il lui reste seulement à se mettre en règle avec la société. Le caractère d'Alceste est celui d'un parfait honnête homme. Mais il est insociable, et par là même comique. Un vice souple serait moins facile à ridiculiser qu'une vertu inflexible. C'est la *raideur* qui est suspecte à la société. C'est donc la raideur d'Alceste qui nous fait rire, quoique cette raideur soit ici honnêteté. Quiconque s'isole s'expose au ridicule, parce que le comique est fait, en grande partie, de cet isolement même. Ainsi s'explique que le comique soit si souvent relatif aux mœurs, aux idées – tranchons le mot, aux préjugés d'une société[138].

Toutefois, il faut bien reconnaître, à l'honneur de l'humanité, que l'idéal social et l'idéal moral ne diffèrent pas essentiellement. Nous pouvons donc admettre qu'en règle générale ce sont bien les défauts d'autrui qui nous font rire – quitte à ajouter, il est vrai, que ces défauts nous font rire en raison de

leur *insociabilité* plutôt que de leur *immoralité*. Resterait alors à savoir quels sont les défauts qui peuvent devenir comiques, et dans quels cas nous les jugeons trop sérieux pour en rire.

Mais à cette question nous avons déjà répondu implicitement. Le comique, disions-nous, s'adresse à l'intelligence pure ; le rire est incompatible avec l'émotion. Peignez-moi un défaut aussi léger que vous voudrez : si vous me le présentez de manière à émouvoir ma sympathie, ou ma crainte, ou ma pitié, c'est fini, je ne puis plus en rire[139]. Choisissez au contraire un vice profond et même, en général, odieux : vous pourrez le rendre comique si vous réussissez d'abord, par des artifices appropriés, à faire qu'il me laisse insensible. Je ne dis pas qu'alors le vice sera comique ; je dis que dès lors il pourra le devenir. *Il ne faut pas qu'il m'émeuve*, voilà la seule condition réellement nécessaire, quoiqu'elle ne soit sûrement pas suffisante.

Mais comment le poète comique s'y prendra-t-il pour m'empêcher de m'émouvoir ? La question est embarrassante. Pour la tirer au clair, il faudrait s'engager dans un ordre de recherches assez nouveau, analyser la sympathie artificielle que nous apportons au théâtre, déterminer dans quels cas nous acceptons, dans quels cas nous refusons de partager des joies et des souffrances imaginaires. Il y a un art de bercer notre sensibilité et de lui préparer des rêves, ainsi qu'à un sujet magnétisé. Et il y en a un aussi de décourager notre sympathie au moment précis où elle pourrait s'offrir, de telle manière que la situation, même sérieuse, ne soit pas prise au sérieux. Deux procédés paraissent dominer ce dernier art, que le poète comique applique plus ou moins inconsciemment. Le premier consiste à *isoler*, au milieu de l'âme du personnage, le sentiment qu'on lui prête, et à en faire pour ainsi dire un état parasite doué d'une existence indépendante. En général, un sentiment intense gagne de proche en proche tous les autres états d'âme et les teint de la coloration qui lui est propre : si l'on nous fait assister alors à cette imprégnation graduelle, nous finissons peu à peu par nous imprégner nous-mêmes d'une émotion correspondante. On pourrait dire – pour recourir à une autre image – qu'une émotion est dramatique, communicative, quand tous les harmoniques y sont donnés avec la note fondamentale[140]. C'est parce que l'acteur vibre tout entier que le public pourra vibrer à son tour. Au contraire, dans l'émotion qui nous laisse indifférents et qui deviendra comique, il y a une *raideur* qui l'empêche d'entrer en relation avec le reste de l'âme où elle siège. Cette raideur pourra

s'accuser, à un moment donné, par des mouvements de pantin et provoquer alors le rire, mais déjà auparavant elle contrariait notre sympathie : comment se mettre à l'unisson d'une âme qui n'est pas à l'unisson d'elle-même ? Il y a dans *L'Avare* une scène qui côtoie le drame. C'est celle où l'emprunteur et l'usurier, qui ne s'étaient pas encore vus, se rencontrent face à face et se trouvent être le fils et le père[141]. Nous serions véritablement ici dans le drame si l'avarice et le sentiment paternel, s'entrechoquant dans l'âme d'Harpagon, y amenaient une combinaison plus ou moins originale. Mais point du tout. L'entrevue n'a pas plutôt pris fin que le père a tout oublié. Rencontrant de nouveau son fils, il fait à peine allusion à cette scène si grave : « Et vous, mon fils, à qui j'ai la bonté de pardonner l'histoire de tantôt, etc. » L'avarice a donc passé à côté du reste sans y toucher, sans en être touchée, *distraitement*. Elle a beau s'installer dans l'âme, elle a beau être devenue maîtresse de la maison, elle n'en reste pas moins une étrangère. Tout autre serait une avarice de nature tragique. On la verrait attirer à elle, absorber, s'assimiler, en les transformant, les diverses puissances de l'être : sentiments et affections, désirs et aversions, vices et vertus, tout cela deviendrait une matière à laquelle l'avarice communiquerait un nouveau genre de vie. Telle est, semble-t-il, la première différence essentielle entre la haute comédie et le drame.

Il y en a une seconde, plus apparente, et qui dérive d'ailleurs de la première. Quand on nous peint un état d'âme avec l'intention de le rendre dramatique ou simplement de nous le faire prendre au sérieux, on l'achemine peu à peu vers des *actions* qui en donnent la mesure exacte[142]. C'est ainsi que l'avare combinera tout en vue du gain, et que le faux dévot, en affectant de ne regarder que le ciel, manœuvrera le plus habilement possible sur la terre. La comédie n'exclut certes pas les combinaisons de ce genre ; je n'en veux pour preuve que les machinations de Tartuffe. Mais c'est là ce que la comédie a de commun avec le drame, et pour s'en distinguer, pour nous empêcher de prendre au sérieux l'action sérieuse, pour nous préparer enfin à rire, elle use d'un moyen dont je donnerai ainsi la formule : *au lieu de concentrer notre attention sur les actes, elle la dirige plutôt sur les gestes* [143]. J'entends ici par gestes les attitudes, les mouvements et même les discours par lesquels un état d'âme se manifeste sans but, sans profit, par le seul effet d'une espèce de démangeaison intérieure. Le geste ainsi défini diffère profondément de l'action. L'action est voulue, en tout cas consciente ; le geste échappe, il est automatique.

Dans l'action, c'est la personne tout entière qui donne ; dans le geste, une partie isolée de la personne s'exprime, à l'insu ou tout au moins à l'écart de la personnalité totale. Enfin (et c'est ici le point essentiel), l'action est exactement proportionnée au sentiment qui l'inspire ; il y a passage graduel de l'un à l'autre, de sorte que notre sympathie ou notre aversion peuvent se laisser glisser le long du fil qui va du sentiment à l'acte et s'intéresser progressivement. Mais le geste a quelque chose d'explosif, qui réveille notre sensibilité prête à se laisser bercer, et qui, en nous rappelant ainsi à nous-mêmes, nous empêche de prendre les choses au sérieux. Donc, dès que notre attention se portera sur le geste et non pas sur l'acte, nous serons dans la comédie. Le personnage de Tartuffe appartiendrait au drame par ses actions : c'est quand nous tenons plutôt compte de ses gestes que nous le trouvons comique. Rappelons-nous son entrée en scène : « Laurent, serrez ma haire avec ma discipline. » Il sait que Dorine l'entend, mais il parlerait de même, soyez-en convaincu, si elle n'y était pas. Il est si bien entré dans son rôle d'hypocrite qu'il le joue, pour ainsi dire, sincèrement. C'est par là, et par là seulement, qu'il pourra devenir comique. Sans cette sincérité matérielle, sans les attitudes et le langage qu'une longue pratique de l'hypocrisie a convertis chez lui en gestes naturels, Tartuffe serait simplement odieux, parce que nous ne penserions plus qu'à ce qu'il y a de voulu dans sa conduite. On comprend ainsi que l'action soit essentielle dans le drame, accessoire dans la comédie. À la comédie, nous sentons qu'on eût aussi bien pu choisir tout autre situation pour nous présenter le personnage : c'eût été encore le même homme, dans une situation différente. Nous n'avons pas cette impression à un drame. Ici personnages et situations sont soudés ensemble, ou, pour mieux dire, les événements font partie intégrante des personnes, de sorte que si le drame nous racontait une autre histoire, on aurait beau conserver aux acteurs les mêmes noms, c'est à d'autres personnes que nous aurions véritablement affaire[144].

En résumé, nous avons vu qu'un caractère peut être bon ou mauvais, peu importe : s'il est insociable, il pourra devenir comique. Nous voyons maintenant que la gravité du cas n'importe pas davantage : grave ou léger, il pourra nous faire rire si l'on s'arrange pour que nous n'en soyons pas émus. *Insociabilité* du personnage, *insensibilité* du spectateur, voilà, en somme, les deux conditions essentielles. Il y en a une troisième, impliquée dans les deux autres, et que toutes nos analyses tendaient jusqu'ici à dégager.

C'est l'automatisme. Nous l'avons montré dès le début de ce travail et nous n'avons cessé de ramener l'attention sur ce point : il n'y a d'essentiellement risible que ce qui est automatiquement accompli. Dans un défaut, dans une qualité même, le comique est ce par où le personnage se livre à son insu, le geste involontaire, le mot inconscient. Toute distraction est comique. Et plus profonde est la distraction, plus haute est la comédie. Une distraction systématique comme celle de Don Quichotte est ce qu'on peut imaginer au monde de plus comique : elle est le comique même, puisé aussi près que possible de sa source. Prenez tout autre personnage comique. Si conscient qu'il puisse être de ce qu'il dit et de ce qu'il fait, s'il est comique, c'est qu'il y a un aspect de sa personne qu'il ignore, un côté par où il se dérobe à lui-même : c'est par là seulement qu'il nous fera rire. Les mots profondément comiques sont les mots naïfs où un vice se montre à nu : comment se découvrirait-il ainsi, s'il était capable de se voir et de se juger lui-même ? Il n'est pas rare qu'un personnage comique blâme une certaine conduite en termes généraux et en donne aussitôt l'exemple : témoin le maître de philosophie de M. Jourdain s'emportant après avoir prêché contre la colère, Vadius tirant des vers de sa poche après avoir raillé les liseurs de vers, etc.[145]. À quoi peuvent tendre ces contradictions, sinon à nous faire toucher du doigt l'inconscience des personnages ? Inattention à soi et par conséquent à autrui, voilà ce que nous retrouvons toujours. Et si l'on examine les choses de près, on verra que l'inattention se confond précisément ici avec ce que nous avons appelé l'insociabilité. La cause de raideur par excellence, c'est qu'on néglige de regarder autour de soi et surtout en soi : comment modeler sa personne sur celle d'autrui si l'on ne commence par faire connaissance avec les autres et aussi avec soi-même ? Raideur, automatisme, distraction, insociabilité, tout cela se pénètre, et c'est de tout cela qu'est fait le comique de caractère.

En résumé, si on laisse de côté, dans la personne humaine, ce qui intéresse notre sensibilité et réussit à nous émouvoir, le reste pourra devenir comique, et le comique sera en raison directe de la part de raideur qui s'y manifestera. Nous avons formulé cette idée dès le début de notre travail. Nous l'avons vérifiée dans ses principales conséquences. Nous venons de l'appliquer à la définition de la comédie. Nous devons maintenant la serrer de plus près, et montrer comment elle nous permet de marquer la place exacte de la comédie au milieu des autres arts.

En un certain sens, on pourrait dire que tout *caractère* est comique, à la condition d'entendre par caractère ce qu'il y a de *tout fait* dans notre personne, ce qui est en nous à l'état de mécanisme une fois monté, capable de fonctionner automatiquement[146]. Ce sera, si vous voulez, ce par où nous nous répétons nous-mêmes. Et ce sera aussi, par conséquent, ce par où d'autres pourront nous répéter. Le personnage comique est un type. Inversement, la ressemblance à un type a quelque chose de comique. Nous pouvons avoir fréquenté longtemps une personne sans rien découvrir en elle de risible : si l'on profite d'un rapprochement accidentel pour lui appliquer le nom connu d'un héros de drame et de roman, pour un instant au moins elle côtoiera à nos yeux le ridicule. Pourtant ce personnage de roman pourra n'être pas comique. Mais il est comique de lui ressembler. Il est comique de se laisser distraire de soi-même. Il est comique de venir s'insérer, pour ainsi dire, dans un cadre préparé. Et ce qui est comique par-dessus tout, c'est de passer soi-même à l'état de cadre où d'autres s'inséreront couramment, c'est de se solidifier en caractère.

Peindre des caractères, c'est-à-dire des types généraux, voilà donc l'objet de la haute comédie[147]. On l'a dit bien des fois. Mais nous tenons à le répéter, parce que nous estimons que cette formule suffit à définir la comédie. Non seulement, en effet, la comédie nous présente des types généraux, mais c'est, à notre avis, *le seul* de tous les arts qui vise au général, de sorte que lorsqu'une fois on lui a assigné ce but, on a dit ce qu'elle est, et ce que le reste ne peut pas être. Pour prouver que telle est bien l'essence de la comédie, et qu'elle s'oppose par là à la tragédie, au drame, aux autres formes de l'art, il faudrait commencer par définir l'art dans ce qu'il a de plus élevé : alors, descendant peu à peu à la poésie comique, on verrait qu'elle est placée aux confins de l'art et de la vie, et qu'elle tranche, par son caractère de généralité, sur le reste des arts. Nous ne pouvons nous lancer ici dans une étude aussi vaste. Force nous est bien pourtant d'en esquisser le plan, sous peine de négliger ce qu'il y a d'essentiel, selon nous, dans le théâtre comique.

Quel est l'objet de l'art ? Si la réalité venait frapper directement nos sens et notre conscience, si nous pouvions entrer en communication immédiate avec les choses et avec nous-mêmes, je crois bien que l'art serait inutile, ou plutôt que nous serions tous artistes, car notre âme vibrerait alors continuellement à l'unisson de la nature. Nos yeux, aidés de notre mémoire, découperaient dans l'espace et fixeraient dans le temps des tableaux

inimitables. Notre regard saisirait au passage, sculptés dans le marbre vivant du corps humain, des fragments de statue aussi beaux que ceux de la statuaire antique. Nous entendrions chanter au fond de nos âmes, comme une musique quelquefois gaie, plus souvent plaintive, toujours originale, la mélodie ininterrompue de notre vie intérieure. Tout cela est autour de nous, tout cela est en nous, et pourtant rien de tout cela n'est perçu par nous distinctement[148]. Entre la nature et nous, que dis-je ? entre nous et notre propre conscience, un voile s'interpose, voile épais pour le commun des hommes, voile léger, presque transparent, pour l'artiste et le poète[149]. Quelle fée a tissé ce voile ? Fût-ce par malice ou par amitié ? Il fallait vivre, et la vie exige que nous appréhendions les choses dans le rapport qu'elles ont à nos besoins. Vivre consiste à agir. Vivre, c'est n'accepter des objets que l'impression *utile* pour y répondre par des réactions appropriées : les autres impressions doivent s'obscurcir ou ne nous arriver que confusément[150]. Je regarde et je crois voir, j'écoute et je crois entendre, je m'étudie et je crois lire dans le fond de mon cœur. Mais ce que je vois et ce que j'entends du monde extérieur, c'est simplement ce que mes sens en extraient pour éclairer ma conduite ; ce que je connais de moi-même, c'est ce qui affleure à la surface, ce qui prend part à l'action[151]. Mes sens et ma conscience ne me livrent donc de la réalité qu'une simplification pratique. Dans la vision qu'ils me donnent des choses et de moi-même, les différences inutiles à l'homme sont effacées, les ressemblances utiles à l'homme sont accentuées, des routes me sont tracées à l'avance où mon action s'engagera. Ces routes sont celles où l'humanité entière a passé avant moi. Les choses ont été classées en vue du parti que j'en pourrai tirer. Et c'est cette classification que j'aperçois, beaucoup plus que la couleur et la forme des choses. Sans doute l'homme est déjà très supérieur à l'animal sur ce point. Il est peu probable que l'œil du loup fasse une différence entre le chevreau et l'agneau ; ce sont là, pour le loup, deux proies identiques, étant également faciles à saisir, également bonnes à dévorer. Nous faisons, nous, une différence entre la chèvre et le mouton ; mais distinguons-nous une chèvre d'une chèvre, un mouton d'un mouton ? L'*individualité* des choses et des êtres nous échappe toutes les fois qu'il ne nous est pas matériellement utile de l'apercevoir. Et là même où nous la remarquons (comme lorsque nous distinguons un homme d'un autre homme), ce n'est pas l'individualité même que notre œil saisit, c'est-à-dire une certaine harmonie tout à fait originale de formes et de

couleurs, mais seulement un ou deux traits qui faciliteront la reconnaissance pratique[152].

Enfin, pour tout dire, nous ne voyons pas les choses mêmes ; nous nous bornons, le plus souvent, à lire des étiquettes collées sur elles. Cette tendance, issue du besoin, s'est encore accentuée sous l'influence du langage. Car les mots (à l'exception des noms propres) désignent des genres. Le mot, qui ne note de la chose que sa fonction la plus commune et son aspect banal, s'insinue entre elle et nous, et en masquerait la forme à nos yeux si cette forme ne se dissimulait déjà derrière les besoins qui ont créé le mot lui-même. Et ce ne sont pas seulement les objets extérieurs, ce sont aussi nos propres états d'âme qui se dérobent à nous dans ce qu'ils ont d'intime, de personnel, d'originalement vécu. Quand nous éprouvons de l'amour ou de la haine, quand nous nous sentons joyeux ou tristes, est-ce bien notre sentiment lui-même qui arrive à notre conscience avec les mille nuances fugitives et les mille résonances profondes qui en font quelque chose d'absolument nôtre ? Nous serions alors tous romanciers, tous poètes, tous musiciens. Mais le plus souvent, nous n'apercevons de notre état d'âme que son déploiement extérieur. Nous ne saisissons de nos sentiments que leur aspect impersonnel, celui que le langage a pu noter une fois pour toutes parce qu'il est à peu près le même, dans les mêmes conditions, pour tous les hommes[153]. Ainsi, jusque dans notre propre individu, l'individualité nous échappe. Nous nous mouvons parmi des généralités et des symboles, comme en un champ clos où notre force se mesure utilement avec d'autres forces ; et fascinés par l'action, attirés par elle, pour notre plus grand bien, sur le terrain qu'elle s'est choisi, nous vivons dans une zone mitoyenne entre les choses et nous, extérieurement aux choses, extérieurement aussi à nous-mêmes. Mais de loin en loin, par distraction, la nature suscite des âmes plus détachées de la vie. Je ne parle pas de ce détachement voulu, raisonné, systématique, qui est œuvre de réflexion et de philosophie. Je parle d'un détachement naturel, inné à la structure du sens ou de la conscience, et qui se manifeste tout de suite par une manière virginale, en quelque sorte, de voir, d'entendre ou de penser. Si ce détachement était complet, si l'âme n'adhérait plus à l'action par aucune de ses perceptions, elle serait l'âme d'un artiste comme le monde n'en a point vu encore. Elle excellerait dans tous les arts à la fois, ou plutôt elle les fondrait tous en un seul. Elle apercevrait toutes choses dans leur pureté originelle, aussi bien les formes, les couleurs et les sons du monde matériel que les plus subtils mouvements de la vie

intérieure. Mais c'est trop demander à la nature. Pour ceux mêmes d'entre nous qu'elle a faits artistes, c'est accidentellement, et d'un seul côté, qu'elle a soulevé le voile. C'est dans une direction seulement qu'elle a oublié d'attacher la perception au besoin. Et comme chaque direction correspond à ce que nous appelons un *sens*, c'est par un de ses sens, et par ce sens seulement, que l'artiste est ordinairement voué à l'art. De là, à l'origine, la diversité des arts. De là aussi la spécialité des prédispositions. Celui-là s'attachera aux couleurs et aux formes, et comme il aime la couleur pour la couleur, la forme pour la forme, comme il les perçoit pour elles et non pour lui, c'est la vie intérieure des choses qu'il verra transparaître à travers leurs formes et leurs couleurs. Il la fera entrer peu à peu dans notre perception d'abord déconcertée. Pour un moment au moins, il nous détachera des préjugés de forme et de couleur qui s'interposaient entre notre œil et la réalité. Et il réalisera ainsi la plus haute ambition de l'art, qui est ici de nous révéler la nature. – D'autres se replieront plutôt sur eux-mêmes. Sous les mille actions naissantes qui dessinent au-dehors un sentiment, derrière le mot banal et social qui exprime et recouvre un état d'âme individuel, c'est le sentiment, c'est l'état d'âme qu'ils iront chercher simple et pur. Et pour nous induire à tenter le même effort sur nous-mêmes, ils s'ingénieront à nous faire voir quelque chose de ce qu'ils auront vu : par des arrangements rythmés de mots, qui arrivent ainsi à s'organiser ensemble et à s'animer d'une vie originale, ils nous disent, ou plutôt ils nous suggèrent, des choses que le langage n'était pas fait pour exprimer. – D'autres creuseront plus profondément encore. Sous ces joies et ces tristesses qui peuvent à la rigueur se traduire en paroles, ils saisiront quelque chose qui n'a plus rien de commun avec la parole, certains rythmes de vie et de respiration qui sont plus intérieurs à l'homme que ses sentiments les plus intérieurs, étant la loi vivante, variable avec chaque personne, de sa dépression et de son exaltation, de ses regrets et de ses espérances. En dégageant, en accentuant cette musique, ils l'imposeront à notre attention ; ils feront que nous nous y insérerons involontairement nous-mêmes, comme des passants qui entrent dans une danse. Et par là ils nous amèneront à ébranler aussi, tout au fond de nous, quelque chose qui attendait le moment de vibrer[154]. – Ainsi, qu'il soit peinture, sculpture, poésie ou musique, l'art n'a d'autre objet que d'écarter les symboles pratiquement utiles, les généralités conventionnellement et socialement acceptées, enfin tout ce qui nous masque la réalité, pour nous mettre face à face avec la réalité même. C'est

d'un malentendu sur ce point qu'est né le débat entre le réalisme et l'idéalisme dans l'art[155]. L'art n'est sûrement qu'une vision plus directe de la réalité. Mais cette pureté de perception implique une rupture avec la convention utile, un désintéressement inné et spécialement localisé du sens ou de la conscience, enfin une certaine immatérialité de vie, qui est ce qu'on a toujours appelé de l'idéalisme. De sorte qu'on pourrait dire, sans jouer aucunement sur le sens des mots, que le réalisme est dans l'œuvre quand l'idéalisme est dans l'âme, et que c'est à force d'idéalité seulement qu'on reprend contact avec la réalité.

L'art dramatique ne fait pas exception à cette loi. Ce que le drame va chercher et amène à la pleine lumière, c'est une réalité profonde qui nous est voilée, souvent dans notre intérêt même, par les nécessités de la vie. Quelle est cette réalité ? Quelles sont ces nécessités ? Toute poésie exprime des états d'âme. Mais parmi ces états, il en est qui naissent surtout du contact de l'homme avec ses semblables. Ce sont les sentiments les plus intenses et aussi les plus violents. Comme les électricités s'appellent et s'accumulent entre les deux plaques du condensateur d'où l'on fera jaillir l'étincelle, ainsi, par la seule mise en présence des hommes entre eux, des attractions et des répulsions profondes se produisent, des ruptures complètes d'équilibre, enfin cette électrisation de l'âme qui est la passion. Si l'homme s'abandonnait au mouvement de sa nature sensible, s'il n'y avait ni loi sociale ni loi morale, ces explosions de sentiments violents seraient l'ordinaire de la vie. Mais il est utile que ces explosions soient conjurées. Il est nécessaire que l'homme vive en société, et s'astreigne par conséquent à une règle. Et ce que l'intérêt conseille, la raison l'ordonne : il y a un devoir, et notre destination est d'y obéir. Sous cette double influence a dû se former pour le genre humain une couche superficielle de sentiments et d'idées qui tendent à l'immutabilité, qui voudraient du moins être communs à tous les hommes, et qui recouvrent, quand ils n'ont pas la force de l'étouffer, le feu intérieur des passions individuelles. Le lent progrès de l'humanité vers une vie sociale de plus en plus pacifiée a consolidé cette couche peu à peu, comme la vie de notre planète elle-même a été un long effort pour recouvrir d'une pellicule solide et froide la masse ignée des métaux en ébullition[156]. Mais il y a des éruptions volcaniques. Et si la terre était un être vivant, comme le voulait la mythologie, elle aimerait peut-être, tout en se reposant, rêver à ces explosions brusques où tout à coup elle se ressaisit dans ce qu'elle a de plus profond. C'est un plaisir de ce genre que le drame nous

procure. Sous la vie tranquille, bourgeoise, que la société et la raison nous ont composée, il va remuer en nous quelque chose qui heureusement n'éclate pas, mais dont il nous fait sentir la tension intérieure. Il donne à la nature sa revanche sur la société. Tantôt il ira droit au but ; il appellera, du fond à la surface, les passions qui font tout sauter. Tantôt il obliquera, comme fait souvent le drame contemporain ; il nous révélera, avec une habileté quelquefois sophistique, les contradictions de la société avec elle-même ; il exagérera ce qu'il peut y avoir d'artificiel dans la loi sociale ; et ainsi, par un moyen détourné, en dissolvant cette fois l'enveloppe, il nous fera encore toucher le fond. Mais dans les deux cas, soit qu'il affaiblisse la société soit qu'il renforce la nature, il poursuit le même objet, qui est de nous découvrir une partie cachée de nous-mêmes, ce qu'on pourrait appeler l'élément tragique de notre personnalité. Nous avons cette impression au sortir d'un beau drame. Ce qui nous a intéressés, c'est moins ce qu'on nous a raconté d'autrui que ce qu'on nous a fait entrevoir de nous, tout un monde confus de choses vagues qui auraient voulu être, et qui, par bonheur pour nous, n'ont pas été. Il semble aussi qu'un appel ait été lancé en nous à des souvenirs ataviques infiniment anciens, si profonds, si étrangers à notre vie actuelle, que cette vie nous apparaît pendant quelques instants comme quelque chose d'irréel ou de convenu, dont il va falloir faire un nouvel apprentissage. C'est donc bien une réalité plus profonde que le drame est allé chercher au-dessous d'acquisitions plus utiles, et cet art a le même objet que les autres[157].

Il suit de là que l'art vise toujours l'*individuel*. Ce que le peintre fixe sur la toile, c'est ce qu'il a vu en un certain lieu, certain jour, à certaine heure, avec des couleurs qu'on ne reverra pas. Ce que le poète chante, c'est un état d'âme qui fut le sien, et le sien seulement, et qui ne sera jamais plus. Ce que le dramaturge nous met sous les yeux, c'est le déroulement d'une âme, c'est une trame vivante de sentiments et d'événements, quelque chose enfin qui s'est présenté une fois pour ne plus se reproduire jamais. Nous aurons beau donner à ces sentiments des noms généraux ; dans une autre âme ils ne seront plus la même chose. Ils sont *individualisés*. Par là surtout ils appartiennent à l'art, car les généralités, les symboles, les types même, si vous voulez, sont la monnaie courante de notre perception journalière. D'où vient donc le malentendu sur ce point ?

La raison en est qu'on a confondu deux choses très différentes : la généralité des objets et celle des jugements que nous portons sur eux. De ce

qu'un sentiment est reconnu généralement pour vrai, il ne suit pas que ce soit un sentiment général. Rien de plus singulier que le personnage de Hamlet. S'il ressemble par certains côtés à d'autres hommes, ce n'est pas par là qu'il nous intéresse le plus. Mais il est universellement accepté, universellement tenu pour vivant. C'est en ce sens seulement qu'il est d'une vérité universelle. De même pour les autres produits de l'art. Chacun d'eux est singulier, mais il finira, s'il porte la marque du génie, par être accepté de tout le monde. Pourquoi l'accepte-t-on ? Et s'il est unique en son genre, à quel signe reconnaît-on qu'il est vrai ? Nous le reconnaissons, je crois, à l'effort même qu'il nous amène à faire sur nous pour voir sincèrement à notre tour. La sincérité est communicative. Ce que l'artiste a vu, nous ne le reverrons pas, sans doute, du moins pas tout à fait de même ; mais s'il l'a vu pour tout de bon, l'effort qu'il a fait pour écarter le voile s'impose à notre imitation. Son œuvre est un exemple qui nous sert de leçon. Et à l'efficacité de la leçon se mesure précisément la vérité de l'œuvre. La vérité porte donc en elle une puissance de conviction, de conversion même, qui est la marque à laquelle elle se reconnaît. Plus grande est l'œuvre et plus profonde la vérité entrevue, plus l'effet pourra s'en faire attendre, mais plus aussi cet effet tendra à devenir universel. L'universalité est donc ici dans l'effet produit, et non pas dans la cause.

Tout autre est l'objet de la comédie. Ici la généralité est dans l'œuvre même. La comédie peint des caractères que nous avons rencontrés, que nous rencontrerons encore sur notre chemin. Elle note des ressemblances. Elle vise à mettre sous nos yeux des types. Elle créera même, au besoin, des types nouveaux. Par là, elle tranche sur les autres arts.

Le titre même des grandes comédies est déjà significatif. Le Misanthrope, l'Avare, le Joueur, le Distrait, etc., voilà des noms de genres ; et là même où la comédie de caractère a pour titre un nom propre, ce nom propre est bien vite entraîné, par le poids de son contenu, dans le courant des noms communs. Nous disons « un Tartuffe », tandis que nous ne dirions pas « une Phèdre » ou « un Polyeucte ».

Surtout, l'idée ne viendra guère à un poète tragique de grouper autour de son personnage principal des personnages secondaires qui en soient, pour ainsi dire, des copies simplifiées. Le héros de tragédie est une individualité unique en son genre. On pourra l'imiter, mais on passera alors, consciemment ou non, du tragique au comique. Personne ne lui ressemble, parce qu'il ne ressemble à personne[158]. Au contraire, un instinct

remarquable porte le poète comique, quand il a composé son personnage central, à en faire graviter d'autres tout autour qui présentent les mêmes traits généraux. Beaucoup de comédies ont pour titre un nom au pluriel ou un terme collectif. « *Les* Femmes savantes », « *Les* Précieuses ridicules », « *Le Monde* où l'on s'ennuie », etc., autant de rendez-vous pris sur la scène par des personnes diverses reproduisant un même type fondamental. Il serait intéressant d'analyser cette tendance de la comédie. On y trouverait d'abord, peut-être, le pressentiment d'un fait signalé par les médecins, à savoir que les déséquilibrés d'une même espèce sont portés par une secrète attraction à se rechercher les uns les autres. Sans précisément relever de la médecine, le personnage comique est d'ordinaire, comme nous l'avons montré, un *distrait*, et de cette distraction à une rupture complète d'équilibre le passage se ferait insensiblement. Mais il y a une autre raison encore. Si l'objet du poète comique est de nous présenter des types, c'est-à-dire des caractères capables de se répéter, comment s'y prendrait-il mieux qu'en nous montrant du même type plusieurs exemplaires différents ? Le naturaliste ne procède pas autrement quand il traite d'une espèce. Il en énumère et il en décrit les principales variétés[159].

Cette différence essentielle entre la tragédie et la comédie, l'une s'attachant à des individus et l'autre à des genres, se traduit d'une autre manière encore. Elle apparaît dans l'élaboration première de l'œuvre. Elle se manifeste, dès le début, par deux méthodes d'observation bien différentes.

Si paradoxale que cette assertion puisse paraître, nous ne croyons pas que l'observation des autres hommes soit nécessaire au poète tragique. D'abord, en fait, nous trouvons que de très grands poètes ont mené une vie très retirée, très bourgeoise, sans que l'occasion leur ait été fournie de voir se déchaîner autour d'eux les passions dont ils ont tracé la description fidèle. Mais, à supposer qu'ils eussent eu ce spectacle, on se demande s'il leur aurait servi à grand-chose. Ce qui nous intéresse, en effet, dans l'œuvre du poète, c'est la vision de certains états d'âme très profonds ou de certains conflits tout intérieurs. Or, cette vision ne peut pas s'accomplir du dehors. Les âmes ne sont pas pénétrables les unes aux autres. Nous n'apercevons extérieurement que certains signes de la passion. Nous ne les interprétons – défectueusement d'ailleurs – que par analogie avec ce que nous avons éprouvé nous-mêmes. Ce que nous éprouvons est donc l'essentiel, et nous ne pouvons connaître à fond que notre propre cœur – quand nous arrivons à le connaître. Est-ce à dire que le poète ait éprouvé ce qu'il décrit, qu'il ait

passé par les situations de ses personnages et vécu leur vie intérieure ? Ici encore la biographie des poètes nous donnerait un démenti. Comment supposer d'ailleurs que le même homme ait été Macbeth, Othello, Hamlet, le roi Lear, et tant d'autres encore ? Mais peut-être faudrait-il distinguer ici entre la personnalité qu'*on a* et celles qu'*on aurait pu* avoir. Notre caractère est l'effet d'un choix qui se renouvelle sans cesse. Il y a des points de bifurcation (au moins apparents) tout le long de notre route, et nous apercevons bien des directions possibles, quoique nous n'en puissions suivre qu'une seule. Revenir sur ses pas, suivre jusqu'au bout les directions entrevues, en cela paraît consister précisément l'imagination poétique[160]. Je veux bien que Shakespeare n'ait été ni Macbeth, ni Hamlet, ni Othello ; mais il *eût été* ces personnages divers si les circonstances, d'une part, le consentement de sa volonté, de l'autre, avaient amené à l'état d'éruption violente ce qui ne fut chez lui que poussée intérieure. C'est se méprendre étrangement sur le rôle de l'imagination poétique que de croire qu'elle compose ses héros avec des morceaux empruntés à droite et à gauche autour d'elle, comme pour coudre un habit d'Arlequin. Rien de vivant ne sortirait de là. La vie ne se recompose pas. Elle se laisse regarder simplement. L'imagination poétique ne peut être qu'une vision plus complète de la réalité. Si les personnages que crée le poète nous donnent l'impression de la vie, c'est qu'ils sont le poète lui-même, le poète multiplié, le poète s'approfondissant lui-même dans un effort d'observation intérieure si puissant qu'il saisit le virtuel dans le réel et reprend, pour en faire une œuvre complète, ce que la nature laissa en lui à l'état d'ébauche ou de simple projet[161].

Tout autre est le genre d'observation d'où naît la comédie. C'est une observation extérieure. Si curieux que le poète comique puisse être des ridicules de la nature humaine, il n'ira pas, je pense, jusqu'à chercher les siens propres. D'ailleurs il ne les trouverait pas : nous ne sommes risibles que par le côté de notre personne qui se dérobe à notre conscience. C'est donc sur les autres hommes que cette observation s'exercera. Mais, par là même, l'observation prendra un caractère de généralité qu'elle ne peut pas avoir quand on la fait porter sur soi. Car, s'installant à la surface, elle n'atteindra plus que l'enveloppe des personnes, ce par où plusieurs d'entre elles se touchent et deviennent capables de se ressembler. Elle n'ira pas plus loin. Et lors même qu'elle le pourrait, elle ne le voudrait pas, parce qu'elle n'aurait rien à y gagner. Pénétrer trop avant dans la personnalité, rattacher

l'effet extérieur à des causes trop intimes, serait compromettre et finalement sacrifier ce que l'effet avait de risible. Il faut, pour que nous soyons tentés d'en rire, que nous en localisions la cause dans une région moyenne de l'âme. Il faut, par conséquent, que l'effet nous apparaisse tout au plus comme moyen, comme exprimant une moyenne d'humanité[162]. Et, comme toutes les moyennes, celle-ci s'obtient par des rapprochements de données éparses, par une comparaison entre des cas analogues dont on exprime la quintessence, enfin par un travail d'abstraction et de généralisation semblable à celui que le physicien opère sur les faits pour en dégager des lois. Bref, la méthode et l'objet sont de même nature ici que dans les sciences d'induction, en ce sens que l'observation est extérieure et le résultat généralisable.

Nous revenons ainsi, par un long détour, à la double conclusion qui s'est dégagée au cours de notre étude. D'un côté une personne n'est jamais ridicule que par une disposition qui ressemble à une distraction, par quelque chose qui vit sur elle sans s'organiser avec elle, à la manière d'un parasite : voilà pourquoi cette disposition s'observe du dehors et peut aussi se corriger. Mais, d'autre part, l'objet du rire étant cette correction même, il est utile que la correction atteigne du même coup le plus grand nombre possible de personnes. Voilà pourquoi l'observation comique va d'instinct au général. Elle choisit, parmi les singularités, celles qui sont susceptibles de se reproduire et qui, par conséquent, ne sont pas indissolublement liées à l'individualité de la personne, des singularités communes, pourrait-on dire. En les transportant sur la scène, elle crée des œuvres qui appartiendront sans doute à l'art en ce qu'elles ne viseront consciemment qu'à plaire, mais qui trancheront sur les autres œuvres d'art par leur caractère de généralité, comme aussi par l'arrière-pensée inconsciente de corriger et d'instruire. Nous avions donc bien le droit de dire que la comédie est mitoyenne entre l'art et la vie. Elle n'est pas désintéressée comme l'art pur. En organisant le rire, elle accepte la vie sociale comme un milieu naturel ; elle suit même une des impulsions de la vie sociale. Et sur ce point elle tourne le dos à l'art, qui est une rupture avec la société et un retour à la simple nature.

II

Voyons maintenant, d'après ce qui précède, comment on devra s'y prendre pour créer une disposition de caractère idéalement comique, comique en elle-même, comique dans ses origines, comique dans toutes ses manifestations. Il la faudra profonde, pour fournir à la comédie un aliment durable, superficielle cependant, pour rester dans le ton de la comédie, invisible à celui qui la possède puisque le comique est inconscient, visible au reste du monde pour qu'elle provoque un rire universel, pleine d'indulgence pour elle-même afin qu'elle s'étale sans scrupule, gênante pour les autres afin qu'ils la répriment sans pitié, corrigible immédiatement, pour qu'il n'ait pas été inutile d'en rire, sûre de renaître sous de nouveaux aspects, pour que le rire trouve à travailler toujours, inséparable de la vie sociale quoique insupportable à la société, capable enfin, pour prendre la plus grande variété de formes imaginable, de s'additionner à tous les vices et même à quelques vertus. Voilà bien les éléments à fondre ensemble. Le chimiste de l'âme auquel on aurait confié cette préparation délicate serait un peu désappointé, il est vrai, quand viendrait le moment de vider sa cornue. Il trouverait qu'il s'est donné beaucoup de mal pour recomposer un mélange qu'on se procure tout fait et sans frais, aussi répandu dans l'humanité que l'air dans la nature.

Ce mélange est la vanité. Je ne crois pas qu'il y ait de défaut plus superficiel ni plus profond. Les blessures qu'on lui fait ne sont jamais bien graves, et cependant elles ne veulent pas guérir. Les services qu'on lui rend sont les plus fictifs de tous les services ; pourtant ce sont ceux-là qui laissent derrière eux une reconnaissance durable. Elle-même est à peine un vice, et néanmoins tous les vices gravitent autour d'elle et tendent, en se raffinant, à n'être plus que des moyens de la satisfaire[163]. Issue de la vie sociale, puisque c'est une admiration de soi fondée sur l'admiration qu'on croit inspirer aux autres, elle est plus naturelle encore, plus universellement innée que l'égoïsme, car de l'égoïsme la nature triomphe souvent, tandis que c'est par la réflexion seulement que nous venons à bout de la vanité. Je ne

crois pas, en effet, que nous naissions jamais modestes, à moins qu'on ne veuille appeler encore modestie une certaine timidité toute physique, qui est d'ailleurs plus près de l'orgueil qu'on ne le pense. La modestie vraie ne peut être qu'une méditation sur la vanité. Elle naît du spectacle des illusions d'autrui et de la crainte de s'égarer soi-même. Elle est comme une circonspection scientifique à l'égard de ce qu'on dira et de ce qu'on pensera de soi. Elle est faite de corrections et de retouches. Enfin c'est une vertu acquise.

Il est difficile de dire à quel moment précis le souci de devenir modeste se sépare de la crainte de devenir ridicule. Mais cette crainte et ce souci se confondent sûrement à l'origine. Une étude complète des illusions de la vanité, et du ridicule qui s'y attache, éclairerait d'un jour singulier la théorie du rire. On y verrait le rire accomplir régulièrement une de ses fonctions principales, qui est de rappeler à la pleine conscience d'eux-mêmes les amours-propres distraits et d'obtenir ainsi la plus grande sociabilité possible des caractères. On verrait comment la vanité, qui est un produit naturel de la vie sociale, gêne cependant la société, de même que certains poisons légers sécrétés continuellement par notre organisme l'intoxiqueraient à la longue si d'autres sécrétions n'en neutralisaient l'effet. Le rire accomplit sans cesse un travail de ce genre. En ce sens, on pourrait dire que le remède spécifique de la vanité est le rire, et que le défaut essentiellement risible est la vanité.

Quand nous avons traité du comique des formes et du mouvement, nous avons montré comment telle ou telle image simple, risible par elle-même, peut s'insinuer dans d'autres images plus complexes et leur infuser quelque chose de sa vertu comique : ainsi les formes les plus hautes du comique s'expliquent parfois par les plus basses. Mais l'opération inverse se produit peut-être plus souvent encore, et il y a des effets comiques très grossiers qui sont dus à la descente d'un comique très subtil. Ainsi la vanité, cette forme supérieure du comique, est un élément que nous sommes portés à rechercher minutieusement, quoique inconsciemment, dans toutes les manifestations de l'activité humaine. Nous la recherchons, ne fût-ce que pour en rire. Et notre imagination la met souvent là où elle n'a que faire. Il faudrait peut-être rapporter à cette origine le comique tout à fait grossier de certains effets que les psychologues ont insuffisamment expliqués par le contraste : un petit homme qui se baisse pour passer sous une grande porte ; deux personnes, l'une très haute, l'autre minuscule, qui marchent gravement en se donnant le bras, etc. En regardant de près cette dernière image, vous

trouverez, je crois, que la plus petite des deux personnes vous paraît faire effort pour *se hausser* vers la plus grande, comme la grenouille qui veut se faire aussi grosse que le bœuf[164].

III

Il ne saurait être question d'énumérer ici les particularités de caractère qui s'allient à la vanité, ou qui lui font concurrence, pour s'imposer à l'attention du poète comique. Nous avons montré que tous les défauts peuvent devenir risibles, et même, à la rigueur, certaines qualités. Lors même que la liste pourrait être dressée des ridicules connus, la comédie se chargerait de l'allonger, non pas sans doute en créant des ridicules de pure fantaisie, mais en démêlant des *directions* comiques qui avaient passé jusque-là inaperçues : c'est ainsi que l'imagination peut isoler dans le dessin compliqué d'un seul et même tapis des figures toujours nouvelles. La condition essentielle, nous le savons, est que la particularité observée apparaisse tout de suite comme une espèce de *cadre*, où beaucoup de personnes pourront s'insérer.

Mais il y a des cadres tout faits, constitués par la société elle-même, nécessaires à la société puisqu'elle est fondée sur une division du travail. Je veux parler des métiers, fonctions et professions. Toute profession spéciale donne à ceux qui s'y enferment certaines habitudes d'esprit et certaines particularités de caractère par où ils se ressemblent entre eux, et par où aussi ils se distinguent des autres. De petites sociétés se constituent ainsi au sein de la grande. Sans doute elles résultent de l'organisation même de la société en général. Et pourtant elles risqueraient, si elles s'isolaient trop, de nuire à la sociabilité. Or le rire a justement pour fonction de réprimer les tendances séparatistes. Son rôle est de corriger la raideur en souplesse, de réadapter chacun à tous, enfin d'arrondir les angles. Nous aurons donc ici une espèce de comique dont les variétés pourraient être déterminées à l'avance. Nous l'appellerons, si vous voulez, le *comique professionnel*[165].

Nous n'entrerons pas dans le détail de ces variétés. Nous aimons mieux insister sur ce qu'elles ont de commun. En première ligne figure la vanité professionnelle. Chacun des maîtres de M. Jourdain met son art au-dessus de tous les autres[166]. Il y a un personnage de Labiche qui ne comprend pas qu'on puisse être autre chose que marchand de bois[167]. C'est, naturellement,

un marchand de bois. La vanité inclinera d'ailleurs ici à devenir *solennité* à mesure que la profession exercée renfermera une plus haute dose de charlatanisme. Car c'est un fait remarquable que plus un art est contestable, plus ceux qui s'y livrent tendent à se croire investis d'un sacerdoce et à exiger qu'on s'incline devant ses mystères. Les professions utiles sont manifestement faites pour le public ; mais celles d'une utilité plus douteuse ne peuvent justifier leur existence qu'en supposant que le public est fait pour elles : or, c'est cette illusion qui est au fond de la solennité. Le comique des médecins de Molière vient en grande partie de là. Ils traitent le malade comme s'il avait été créé pour le médecin, et la nature elle-même comme une dépendance de la médecine.

Une autre forme de cette raideur comique est ce que j'appellerai l'*endurcissement professionnel.* Le personnage comique s'insérera si étroitement dans le cadre rigide de sa fonction qu'il n'aura plus de place pour se mouvoir, et surtout pour s'émouvoir, comme les autres hommes. Rappelons-nous le mot du juge Perrin Dandin à Isabelle, qui lui demande comment on peut voir torturer des malheureux :

> Bah ! cela fait toujours passer une heure ou deux[168].

N'est-ce pas une espèce d'endurcissement professionnel que celui de Tartuffe, s'exprimant, il est vrai, par la bouche d'Orgon :

Et je verrais mourir frère, enfants, mère et femme,
Que je m'en soucierais autant que de cela[169] *!*

Mais le moyen le plus usité de pousser une profession au comique est de la cantonner, pour ainsi dire, à l'intérieur du langage qui lui est propre. On fera que le juge, le médecin, le soldat appliquent aux choses usuelles la langue du droit, de la stratégie ou de la médecine, comme s'ils étaient devenus incapables de parler comme tout le monde. D'ordinaire, ce genre de comique est assez grossier. Mais il devient plus délicat, comme nous le disions, quand il décèle une particularité de caractère en même temps qu'une habitude professionnelle. Rappelons-nous le joueur de Regnard, s'exprimant avec tant d'originalité en termes de jeu, faisant prendre à son valet le nom d'Hector, en attendant qu'il appelle sa fiancée

> Pallas, du nom connu de la Dame de Pique[170],

ou encore les Femmes savantes, dont le comique consiste, pour une bonne part, en ce qu'elles transposent les idées d'ordre scientifique en termes de sensibilité féminine : « Épicure *me plaît…* », « *J'aime* les tourbillons », etc. Qu'on relise le troisième acte : on verra qu'Armande, Philaminte et Bélise s'expriment régulièrement dans ce style[171].

En appuyant plus loin dans la même direction, on trouverait qu'il y a aussi une logique professionnelle, c'est-à-dire des manières de raisonner dont on fait l'apprentissage dans certains milieux, et qui sont vraies pour le milieu, fausses pour le reste du monde. Mais le contraste entre ces deux logiques, l'une particulière et l'autre universelle, engendre certains effets comiques d'une nature spéciale, sur lesquels il ne sera pas inutile de s'appesantir plus longuement. Nous touchons ici à un point important de la théorie du rire. Nous allons d'ailleurs élargir la question et l'envisager dans toute sa généralité.

IV

Très préoccupés en effet de dégager la cause profonde du comique, nous avons dû négliger jusqu'ici une de ses manifestations les plus remarquées. Nous voulons parler de la logique propre au personnage comique et au groupe comique, logique, étrange, qui peut, dans certains cas, faire une large place à l'absurdité.

Théophile Gautier a dit du comique extravagant que c'est la logique de l'absurde. Plusieurs philosophies du rire gravitent autour d'une idée analogue. Tout effet comique impliquerait contradiction par quelque côté. Ce qui nous fait rire, ce serait l'absurde réalisé sous une forme concrète, une « absurdité visible » – ou encore une apparence d'absurdité, admise d'abord, corrigée aussitôt – ou mieux encore ce qui est absurde par un côté, naturellement explicable par un autre[172], etc. Toutes ces théories renferment sans doute une part de vérité ; mais d'abord elles ne s'appliquent qu'à certains effets comiques assez gros, et, même dans les cas où elles s'appliquent, elles négligent, semble-t-il, l'élément caractéristique du risible, c'est-à-dire le *genre tout particulier* d'absurdité que le comique contient quand il contient de l'absurde. Veut-on s'en convaincre ? On n'a qu'à choisir une de ces définitions et à composer des effets selon la formule : le plus souvent, on n'obtiendra pas un effet risible. L'absurdité, quand on la rencontre dans le comique, n'est donc pas une absurdité quelconque. C'est une absurdité déterminée. Elle ne crée pas le comique, elle en dériverait plutôt. Elle n'est pas cause, mais effet – effet très spécial, où se reflète la nature spéciale de la cause qui le produit. Nous connaissons cette cause. Nous n'aurons, donc pas de peine, maintenant, à comprendre l'effet.

Je suppose qu'un jour, vous promenant à la campagne, vous aperceviez au sommet d'une colline quelque chose qui ressemble vaguement à un grand corps immobile avec des bras qui tournent. Vous ne savez pas encore ce que c'est, mais vous cherchez parmi vos *idées*, c'est-à-dire ici parmi les souvenirs dont votre mémoire dispose, le souvenir qui s'encadrera le mieux dans ce que vous apercevez[173]. Presque aussitôt, l'image d'un moulin à vent

vous revient à l'esprit : c'est un moulin à vent que vous avez devant vous. Peu importe que vous ayez lu tout à l'heure, avant de sortir, des contes de fées avec des histoires de géants aux interminables bras. Le bon sens consiste à savoir se souvenir, je le veux bien, mais encore et surtout à savoir oublier. Le bon sens est l'effort d'un esprit qui s'adapte et se réadapte sans cesse, changeant d'idée quand il change d'objet. C'est une mobilité de l'intelligence qui se règle exactement sur la mobilité des choses. C'est la continuité mouvante de notre attention à la vie[174].

Voici maintenant Don Quichotte qui part en guerre. Il a lu dans ses romans que le chevalier rencontre des géants ennemis sur son chemin. Donc, il lui faut un géant. L'idée de géant est un souvenir privilégié qui s'est installé dans son esprit, qui y reste à l'affût, qui guette, immobile, l'occasion de se précipiter dehors et de s'incarner dans une chose. Ce souvenir *veut* se matérialiser, et dès lors le premier objet venu, n'eût-il avec la forme d'un géant qu'une ressemblance lointaine, recevra de lui la forme d'un géant[175]. Don Quichotte verra donc des géants là où nous voyons des moulins à vent. Cela est comique, et cela est absurde. Mais est-ce une absurdité quelconque ?

C'est une inversion toute spéciale du sens commun. Elle consiste à prétendre modeler les choses sur une idée qu'on a, et non pas ses idées sur les choses. Elle consiste à voir devant soi ce à quoi l'on pense, au lieu de penser à ce qu'on voit. Le bon sens veut qu'on laisse tous ses souvenirs dans le rang ; le souvenir approprié répondra alors chaque fois à l'appel de la situation présente et ne servira qu'à l'interpréter[176]. Chez Don Quichotte, au contraire, il y a un groupe de souvenirs qui commande aux autres et qui domine le personnage lui-même : c'est donc la réalité qui devra fléchir cette fois devant l'imagination et ne plus servir qu'à lui donner un corps. Une fois l'illusion formée, Don Quichotte la développe d'ailleurs raisonnablement dans toutes ses conséquences ; il s'y meut avec la sûreté et la précision du somnambule qui joue son rêve. Telle est l'origine de l'erreur, et telle est la logique spéciale qui préside ici à l'absurdité. Maintenant, cette logique est-elle particulière à Don Quichotte ?

Nous avons montré que le personnage comique pèche par obstination d'esprit ou de caractère, par distraction, par automatisme. Il y a au fond du comique une raideur d'un certain genre, qui fait qu'on va droit son chemin, et qu'on n'écoute pas, et qu'on ne veut rien entendre. Combien de scènes comiques, dans le théâtre de Molière, se ramènent à ce type simple : *un*

personnage qui suit son idée, qui y revient toujours, tandis qu'on l'interrompt sans cesse ! Le passage se ferait d'ailleurs insensiblement de celui qui ne veut rien entendre à celui qui ne veut rien voir, et enfin à celui qui ne voit plus que ce qu'il veut. L'esprit qui s'obstine finira par plier les choses à son idée, au lieu de régler sa pensée sur les choses. Tout personnage comique est donc sur la voie de l'illusion que nous venons de décrire, et Don Quichotte nous fournit le type général de l'absurdité comique.

Cette inversion du sens commun porte-t-elle un nom ? On la rencontre, sans doute, aiguë ou chronique, dans certaines formes de la folie. Elle ressemble par bien des côtés à l'idée fixe. Mais ni la folie en général ni l'idée fixe ne nous feront rire, car ce sont des maladies[177]. Elles excitent notre pitié. Le rire, nous le savons, est incompatible avec l'émotion. S'il y a une folie risible, ce ne peut être qu'une folie conciliable avec la santé générale de l'esprit, une folie normale, pourrait-on dire. Or, il y a un état normal de l'esprit qui imite de tout point la folie, où l'on retrouve les mêmes associations d'idées que dans l'aliénation, la même logique singulière que dans l'idée fixe. C'est l'état de rêve. Ou bien donc notre analyse est inexacte, ou elle doit pouvoir se formuler dans le théorème suivant : *L'absurdité comique est de même nature que celle des rêves* [178].

D'abord, la marche de l'intelligence dans le rêve est bien celle que nous décrivions tout à l'heure. L'esprit, amoureux de lui-même, ne cherche plus alors dans le monde extérieur qu'un prétexte à matérialiser ses imaginations. Des sons arrivent encore confusément à l'oreille, des couleurs circulent encore dans le champ de la vision : bref, les sens ne sont pas complètement fermés. Mais le rêveur, au lieu de faire appel à tous ses souvenirs pour interpréter ce que ses sens perçoivent, se sert au contraire de ce qu'il perçoit pour donner un corps au souvenir préféré : le même bruit de vent soufflant dans la cheminée deviendra alors, selon l'état d'âme du rêveur, selon l'idée qui occupe son imagination, hurlement de bêtes fauves ou chant mélodieux. Tel est le mécanisme ordinaire de l'illusion du rêve[179].

Mais si l'illusion comique est une illusion de rêve, si la logique du comique est la logique des songes, on peut s'attendre à retrouver dans la logique du risible les diverses particularités de la logique du rêve. Ici encore va se vérifier la loi que nous connaissons bien : une forme du risible étant donnée, d'autres formes, qui ne contiennent pas le même fond comique, deviennent risibles par leur ressemblance extérieure avec la première. Il est

aisé de voir, en effet, que tout *jeu d'idées* pourra nous amuser, pourvu qu'il nous rappelle, de près ou de loin, les jeux du rêve.

Signalons en premier lieu un certain relâchement général des règles du raisonnement. Les raisonnements dont nous rions sont ceux que nous savons faux, mais que nous pourrions tenir pour vrais si nous les entendions en rêve. Ils contrefont le raisonnement vrai tout juste assez pour tromper un esprit qui s'endort. C'est de la logique encore, si l'on veut, mais une logique qui manque de ton et qui nous repose, par là même, du travail intellectuel. Beaucoup de « traits d'esprit » sont des raisonnements de ce genre, raisonnements abrégés dont on ne nous donne que le point de départ et la conclusion. Ces jeux d'esprit évoluent d'ailleurs vers le jeu de mots à mesure que les relations établies entre les idées deviennent plus superficielles : peu à peu nous arrivons à ne plus tenir compte du sens des mots entendus, mais seulement du son. Ne faudrait-il pas rapprocher ainsi du rêve certaines scènes très comiques où un personnage répète systématiquement à contresens les phrases qu'un autre lui souffle à l'oreille ? Si vous vous endormez au milieu de gens qui causent, vous trouverez parfois que leurs paroles se vident peu à peu de leur sens, que les sons se déforment et se soudent ensemble au hasard pour prendre dans votre esprit des significations bizarres, et que vous reproduisez ainsi, vis-à-vis de la personne qui parle, la scène de Petit-Jean et du Souffleur[180].

Il y a encore des *obsessions comiques*, qui se rapprochent beaucoup, semble-t-il, des obsessions de rêve. À qui n'est-il pas arrivé de voir la même image reparaître dans plusieurs rêves successifs et prendre dans chacun d'eux une signification plausible, alors que ces rêves n'avaient pas d'autre point commun ? Les effets de répétition présentent quelquefois cette forme spéciale au théâtre et dans le roman : certains d'entre eux ont des résonances de rêve. Et peut-être en est-il de même du refrain de bien des chansons : il s'obstine, il revient, toujours le même, à la fin de tous les couplets, chaque fois avec un sens différent.

Il n'est pas rare qu'on observe dans le rêve un *crescendo* particulier, une bizarrerie qui s'accentue à mesure qu'on avance. Une première concession arrachée à la raison en entraîne une seconde, celle-ci une autre plus grave, et ainsi de suite jusqu'à l'absurdité finale[181]. Mais cette marche à l'absurde donne au rêveur une sensation singulière. C'est, je pense, celle que le buveur éprouve quand il se sent glisser agréablement vers un état où rien ne comptera plus pour lui, ni logique ni convenances. Voyez maintenant si

certaines comédies de Molière ne donneraient pas la même sensation : par exemple *Monsieur de Pourceaugnac*, qui commence presque raisonnablement et se continue par des excentricités de toute sorte, par exemple encore *Le Bourgeois gentilhomme*, où les personnages, à mesure qu'on avance, ont l'air de se laisser entraîner dans un tourbillon de folie. « Si l'on en peut voir un plus fou, je l'irai dire à Rome » : ce mot, qui nous avertit que la pièce est terminée, nous fait sortir du rêve de plus en plus extravagant où nous nous enfoncions avec M. Jourdain.

Mais il y a surtout une démence qui est propre au rêve. Il y a certaines contradictions spéciales, si naturelles à l'imagination du rêveur, si choquantes pour la raison de l'homme éveillé, qu'il serait impossible d'en donner une idée exacte et complète à celui qui n'en aurait pas eu l'expérience. Nous faisons allusion ici à l'étrange fusion que le rêve opère souvent entre deux personnes qui n'en font plus qu'une et qui restent pourtant distinctes. D'ordinaire, l'un des personnages est le dormeur lui-même. Il sent qu'il n'a pas cessé d'être ce qu'il est ; il n'en est pas moins devenu un autre. C'est lui et ce n'est pas lui. Il s'entend parler, il se voit agir, mais il sent qu'un autre lui a emprunté son corps et lui a pris sa voix. Ou bien encore il aura conscience de parler et d'agir comme à l'ordinaire ; seulement il parlera de lui comme d'un étranger avec lequel il n'a plus rien de commun ; il se sera détaché de lui-même. Ne retrouverait-on pas cette confusion étrange dans certaines scènes comiques ? Je ne parle pas d'*Amphitryon*, où la confusion est sans doute suggérée à l'esprit du spectateur, mais où le gros de l'effet comique vient plutôt de ce que nous avons appelé plus haut une « interférence de deux séries ». Je parle des raisonnements extravagants et comiques où cette confusion se rencontre véritablement à l'état pur, encore qu'il faille un effort de réflexion pour la dégager. Écoutez par exemple ces réponses de Mark Twain au reporter qui vient l'interviewer : « Avez-vous un frère ? – Oui ; nous l'appelions Bill. Pauvre Bill ! – Il est donc mort ? – C'est ce que nous n'avons jamais pu savoir. Un grand mystère plane sur cette affaire. Nous étions, le défunt et moi, deux jumeaux, et nous fûmes, à l'âge de quinze jours, baignés dans le même baquet. L'un de nous deux s'y noya, mais on n'a jamais su lequel. Les uns pensent que c'était Bill, d'autres que c'était moi. – Étrange. Mais vous, qu'en pensez-vous ? – Écoutez, je vais vous confier un secret que je n'ai encore révélé à âme qui vive. L'un de nous deux portait un signe particulier, un énorme grain de beauté au revers de la main gauche ; et celui-là, c'était

moi. Or, c'est cet enfant-là qui s'est noyé…, etc.[182]. » En y regardant de près, on verra que l'absurdité de ce dialogue n'est pas une absurdité quelconque. Elle disparaîtrait si le personnage qui parle n'était pas précisément l'un des jumeaux dont il parle. Elle tient à ce que Mark Twain déclare être un de ces jumeaux, tout en s'exprimant comme s'il était un tiers qui raconterait leur histoire. Nous ne procédons pas autrement dans beaucoup de nos rêves.

V

Envisagé de ce dernier point de vue, le comique nous apparaîtrait sous une forme un peu différente de celle que nous lui prêtions. Jusqu'ici, nous avions vu dans le rire un moyen de correction surtout. Prenez la continuité des effets comiques, isolez, de loin en loin, les types dominateurs : vous trouverez que les effets intermédiaires empruntent leur vertu comique à leur ressemblance avec ces types, et que les types eux-mêmes sont autant de modèles d'impertinence vis-à-vis de la société. À ces impertinences la société réplique par le rire, qui est une impertinence plus forte encore. Le rire n'aurait donc rien de très bienveillant. Il rendrait plutôt le mal pour le mal.

Ce n'est pourtant pas là ce qui frappe d'abord dans l'impression du risible. Le personnage comique est souvent un personnage avec lequel nous commençons par sympathiser matériellement. Je veux dire que nous nous mettons pour un très court instant à sa place, que nous adoptons ses gestes, ses paroles, ses actes, et que si nous nous amusons de ce qu'il y a en lui de risible, nous le convions, en imagination, à s'en amuser avec nous : nous le traitons d'abord en camarade. Il y a donc chez le rieur une apparence au moins de bonhomie, de jovialité aimable, dont nous aurions tort de ne pas tenir compte. Il y a surtout dans le rire un mouvement de *détente*, souvent remarqué, dont nous devons chercher la raison[183]. Nulle part cette impression n'était plus sensible que dans nos derniers exemples. C'est là aussi, d'ailleurs, que nous en trouverons l'explication.

Quand le personnage comique suit son idée automatiquement, il finit par penser, parler, agir comme s'il rêvait. Or le rêve est une détente. Rester en contact avec les choses et avec les hommes, ne voir que ce qui est et ne penser que ce qui se tient, cela exige un effort ininterrompu de tension intellectuelle. Le bon sens est cet effort même. C'est du travail. Mais se détacher des choses et pourtant apercevoir encore des images, rompre avec la logique et pourtant assembler encore des idées, voilà qui est simplement du jeu ou, si l'on aime mieux, de la paresse. L'absurdité comique nous

donne donc d'abord l'impression d'un jeu d'idées[184]. Notre premier mouvement est de nous associer à ce jeu. Cela repose de la fatigue de penser.

Mais on en dirait autant des autres formes du risible. Il y a toujours au fond du comique, disions-nous, la tendance à se laisser glisser le long d'une pente facile, qui est le plus souvent la pente de l'habitude. On ne cherche plus à s'adapter et à se réadapter sans cesse à la société dont on est membre. On se relâche de l'attention qu'on devrait à la vie. On ressemble plus ou moins à un distrait. Distraction de la volonté, je l'accorde, autant et plus que de l'intelligence. Distraction encore cependant, et, par conséquent, paresse. On rompt avec les convenances comme on rompait tout à l'heure avec la logique. Enfin on se donne l'air de quelqu'un qui joue. Ici encore notre premier mouvement est d'accepter l'invitation à la paresse. Pendant un instant au moins, nous nous mêlons au jeu. Cela repose de la fatigue de vivre.

Mais nous ne nous reposons qu'un instant. La sympathie qui peut entrer dans l'impression du comique est une sympathie bien fuyante. Elle vient, elle aussi, d'une distraction. C'est ainsi qu'un père sévère va s'associer quelquefois, par oubli, à une espièglerie de son enfant, et s'arrête aussitôt pour la corriger.

Le rire est, avant tout, une correction. Fait pour humilier, il doit donner à la personne qui en est l'objet une impression pénible. La société se venge par lui des libertés qu'on a prises avec elle. Il n'atteindrait pas son but s'il portait la marque de la sympathie et de la bonté.

Dira-t-on que l'intention au moins peut être bonne, que souvent on châtie parce qu'on aime, et que le rire, en réprimant les manifestations extérieures de certains défauts, nous invite ainsi, pour notre plus grand bien, à corriger ces défauts eux-mêmes et à nous améliorer intérieurement ?

Il y aurait beaucoup à dire sur ce point. En général et en gros, le rire exerce sans doute une fonction utile. Toutes nos analyses tendaient d'ailleurs à le démontrer. Mais il ne suit pas de là que le rire frappe toujours juste, ni qu'il s'inspire d'une pensée de bienveillance ou même d'équité.

Pour frapper toujours juste, il faudrait qu'il procédât d'un acte de réflexion. Or le rire est simplement l'effet d'un mécanisme monté en nous par la nature, ou, ce qui revient à peu près au même, par une très longue habitude de la vie sociale. Il part tout seul, véritable riposte du tac au tac. Il n'a pas le loisir de regarder chaque fois où il touche. Le rire châtie certains

défauts à peu près comme la maladie châtie certains excès, frappant des innocents, épargnant des coupables, visant à un résultat général et ne pouvant faire à chaque cas individuel l'honneur de l'examiner séparément. Il en est ainsi de tout ce qui s'accomplit par des voies naturelles au lieu de se faire par réflexion consciente. Une moyenne de justice pourra apparaître dans le résultat d'ensemble, mais non pas dans le détail des cas particuliers[185].

En ce sens, le rire ne peut pas être absolument juste. Répétons qu'il ne doit pas non plus être bon. Il a pour fonction d'intimider en humiliant. Il n'y réussirait pas si la nature n'avait laissé à cet effet, dans les meilleurs d'entre les hommes, un petit fonds de méchanceté, ou tout au moins de malice. Peut-être vaudra-t-il mieux que nous n'approfondissions pas trop ce point. Nous n'y trouverions rien de très flatteur pour nous. Nous verrions que le mouvement de détente ou d'expansion n'est qu'un prélude au rire, que le rieur rentre tout de suite en soi, s'affirme plus ou moins orgueilleusement lui-même, et tendrait à considérer la personne d'autrui comme une marionnette dont il tient les ficelles. Dans cette présomption nous démêlerions d'ailleurs bien vite un peu d'égoïsme, et, derrière l'égoïsme lui-même, quelque chose de moins spontané et de plus amer, je ne sais quel pessimisme naissant qui s'affirme de plus en plus à mesure que le rieur raisonne davantage son rire[186].

Ici, comme ailleurs, la nature a utilisé le mal en vue du bien. C'est le bien surtout qui nous a préoccupé dans toute cette étude. Il nous a paru que la société, à mesure qu'elle se perfectionnait, obtenait de ses membres une souplesse d'adaptation de plus en plus grande, qu'elle tendait à s'équilibrer de mieux en mieux au fond, qu'elle chassait de plus en plus à sa surface les perturbations inséparables d'une si grande masse, et que le rire accomplissait une fonction utile en soulignant la forme de ces ondulations.

C'est ainsi que des vagues luttent sans trêve à la surface de la mer, tandis que les couches inférieures observent une paix profonde. Les vagues s'entrechoquent, se contrarient, cherchent leur équilibre. Une écume blanche, légère et gaie, en suit les contours changeants. Parfois le flot qui fuit abandonne un peu de cette écume sur le sable de la grève. L'enfant qui joue près de là vient en ramasser une poignée, et s'étonne, l'instant d'après, de n'avoir plus dans le creux de la main que quelques gouttes d'eau, mais d'une eau bien plus salée, bien plus amère encore que celle de la vague qui l'apporta. Le rire naît ainsi que cette écume. Il signale, à l'extérieur de la vie

sociale, les révoltes superficielles. Il dessine instantanément la forme mobile de ces ébranlements. Il est, lui aussi, une mousse à base de sel. Comme la mousse, il pétille. C'est de la gaieté. Le philosophe qui en ramasse pour en goûter y trouvera d'ailleurs quelquefois, pour une petite quantité de matière, une certaine dose d'amertume.

APPENDICE DE LA VINGT-TROISIÈME ÉDITION

Sur les définitions du comique et sur la méthode suivie dans ce livre

Dans un intéressant article de *La Revue du mois*[1], M. Yves Delage opposait à notre conception du comique la définition à laquelle il s'était arrêté lui-même : « Pour qu'une chose soit comique, disait-il, il faut qu'entre l'effet et la cause il y ait désharmonie. » Comme la méthode qui a conduit M. Delage à cette définition est celle que la plupart des théoriciens du comique ont suivie, il ne sera pas inutile de montrer par où la nôtre en diffère. Nous reproduirons donc l'essentiel de la réponse que nous publiâmes dans la même revue[2] :

« On peut définir le comique par un ou plusieurs caractères généraux, extérieurement visibles, qu'on aura rencontrés dans des effets comiques çà et là recueillis. Un certain nombre de définitions de ce genre ont été proposées depuis Aristote ; la vôtre me paraît avoir été obtenue par cette méthode : vous tracez un cercle, et vous montrez que des effets comiques, pris au hasard, y sont inclus. Du moment que les caractères en question ont été notés par un observateur perspicace, ils appartiennent, sans doute, à ce qui est comique ; mais je crois qu'on les rencontrera souvent, aussi, dans ce qui ne l'est pas. La définition sera généralement trop large. Elle satisfera – ce qui est déjà quelque chose, je le reconnais – à l'une des exigences de la logique en matière de définition : elle aura indiqué quelque condition *nécessaire*. Je ne crois pas qu'elle puisse, vu la méthode adoptée, donner la condition *suffisante*. La preuve en est que plusieurs de ces définitions sont également acceptables, quoiqu'elles ne disent pas la même chose. Et la preuve en est surtout qu'aucune d'elles, à ma connaissance, ne fournit le moyen de construire l'objet défini, de fabriquer du comique[3].

« J'ai tenté quelque chose de tout différent. J'ai cherché dans la comédie, dans la farce, dans l'art du clown, etc., les *procédés de fabrication* du

comique. J'ai cru apercevoir qu'ils étaient autant de variations sur un thème plus général. J'ai noté le thème, pour simplifier ; mais ce sont surtout les variations qui importent. Quoi qu'il en soit, le thème fournit une définition générale, qui est cette fois une règle de construction. Je reconnais d'ailleurs que la définition ainsi obtenue risquera de paraître, à première vue, trop étroite, comme les définitions obtenues par l'autre méthode étaient trop larges. Elle paraîtra trop étroite, parce que, à côté de la chose qui est risible par essence et par elle-même, risible en vertu de sa structure interne, il y a une foule de choses qui font rire en vertu de quelque ressemblance superficielle avec celle-là, ou de quelque rapport accidentel avec une autre qui ressemblait à celle-là, et ainsi de suite ; le rebondissement du comique est sans fin, car nous aimons à rire et tous les prétextes nous sont bons ; le mécanisme des associations d'idées est ici d'une complication extrême ; de sorte que le psychologue qui aura abordé l'étude du comique avec cette méthode, et qui aura dû lutter contre des difficultés sans cesse renaissantes au lieu d'en finir une bonne fois avec le comique en l'enfermant dans une formule, risquera toujours de s'entendre dire qu'il n'a pas rendu compte de tous les faits. Quand il aura appliqué sa théorie aux exemples qu'on lui oppose, et prouvé qu'ils sont devenus comiques par ressemblance avec ce qui était comique en soi-même, on en trouvera facilement d'autres, et d'autres encore : il aura toujours à travailler. En revanche, il aura étreint le comique, au lieu de l'enclore dans un cercle plus ou moins large. Il aura, *s'il réussit*, donné le moyen de fabriquer du comique. *Il aura procédé avec la rigueur et la précision du savant, qui ne croit pas avoir avancé dans la connaissance d'une chose quand il lui a décerné telle ou telle épithète, si juste soit-elle (on en trouve toujours beaucoup qui conviennent) : c'est une analyse qu'il faut, et l'on est sûr d'avoir parfaitement analysé quand on est capable de recomposer*[187]. Telle est l'entreprise que j'ai tentée.

« J'ajoute qu'en même temps que j'ai voulu déterminer les procédés de fabrication du risible, j'ai cherché quelle est l'intention de la société quand elle rit. Car il est très étonnant qu'on rie, et la méthode d'explication dont je parlais plus haut n'éclaircit pas ce petit mystère. Je ne vois pas, par exemple, pourquoi la “désharmonie”, en tant que désharmonie, provoquerait de la part des témoins une manifestation spécifique telle que le rire, alors que tant d'autres propriétés, qualités ou défauts, laissent impassibles chez le spectateur les muscles du visage. Il reste donc à chercher *quelle est la cause spéciale de désharmonie* qui donne l'effet

comique ; et on ne l'aura réellement trouvée que si l'on peut expliquer par elle pourquoi, en pareil cas, la société se sent tenue de manifester. Il faut bien qu'il y ait dans la cause du comique quelque chose de légèrement attentatoire (et de *spécifiquement* attentatoire) à la vie sociale, puisque la société y répond par un geste qui a tout l'air d'une réaction défensive, par un geste qui fait légèrement peur[188]. C'est de tout cela que j'ai voulu rendre compte. »

NOTES

Préface

1. Cette préface de la vingt-troisième édition (1924) remplace le bref avant-propos de l'édition originale dont voici le texte : « Nous réunissons en un volume trois articles sur *Le Rire* (ou plutôt sur *le rire spécialement provoqué par le comique*) que nous avons publiés récemment dans la *Revue de Paris*. Ces articles avaient pour objet de déterminer les principales “catégories” comiques, de grouper le plus grand nombre possible de faits et d'en dégager les lois : ils excluaient, par leur forme même, les discussions théoriques et la critique des systèmes. Devions-nous, en les rééditant, y joindre un examen des travaux relatifs au même sujet et comparer nos conclusions à celles de nos devanciers ? Notre thèse y eût gagné en solidité peut-être ; mais notre exposition se fût compliquée démesurément, en même temps qu'elle eût donné un volume hors de proportion avec l'importance du sujet traité. Nous nous décidons, en conséquence, à reproduire les articles tels qu'ils ont paru. Nous y joignons simplement l'indication des principales recherches entreprises sur la question du comique dans les trente dernières années. »
2. Les titres suivis d'un astérisque (*) figurent dans la première édition du *Rire* (1900). Nous signalons par deux astérisques des titres qui figuraient dans cette première édition et qui ont disparu de la deuxième. Tous les titres sans astérisque ont été ajoutés pour la réédition de 1924.

Chapitre premier

3. À la suite des philosophes de l'Antiquité ou de Baudelaire, qui publie en 1855 un essai sur « l'essence du rire », Bergson place son enquête sous le

signe de l'*essence* du comique, moins d'ailleurs pour opérer une réduction préalable du fait à l'idée que pour marquer le présupposé initial d'une démarche philosophique soucieuse de concilier, comme il est dit dans la préface, « les procédés de fabrication du comique avec une formule très large et très simple ».

4. La catégorie du « vivant » recouvre l'extension d'un primat du *bios*, développé par la science de la seconde moitié du XIX[e] siècle ; elle met également en lumière, contre une tradition dualiste, l'exigence de continuité entre la conscience et le corps, et entre la perception et le monde. Dans *Matière et mémoire* (1896), Bergson écrit ainsi : « D'où vient […] cette idée d'un monde extérieur construit artificiellement, pièce à pièce, avec des sensations inextensives dont on ne comprend ni comment elles arriveraient à former une surface étendue, ni comment elles se projetteraient ensuite en dehors de notre corps ? Pourquoi veut-on, contre toute apparence, que j'aille de mon moi conscient à mon corps, puis de mon corps aux autres corps, alors qu'en fait je me place d'emblée dans le monde matériel en général, pour limiter progressivement ce centre d'action qui s'appellera mon corps et le distinguer ainsi de tous les autres ? » (*Matière et mémoire*, éd. D. Forest, GF-Flammarion, 2012, p. 88).

5. C'est là un point essentiel, qui sera rappelé tout au long de l'essai. Bergson considère le rire comme un phénomène social, produit par et en vue d'une communauté humaine unie autour des mêmes valeurs et des mêmes références. Ce postulat rompt avec une conception élitiste et individualiste, qui voit dans le rire la marque d'une supériorité, voire d'une tendance diabolique de l'homme, comme le souligne Baudelaire : « Le rire est satanique, il est donc profondément humain. Il est dans l'homme la conséquence de l'idée de sa propre supériorité » (« De l'essence du rire », in *Œuvres complètes II*, éd. Cl. Pichois, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, p. 532). Voir également Hobbes, *Léviathan*, livre I, chap. VI. La thèse de Hobbes est résumée et discutée par Alexander Bain dans son essai *Les Émotions et la Volonté* (trad. P.-L. Le Monnier, Paris, Alcan, 1859, p. 251).

6. Cette question – tout oratoire – avertit le lecteur sur la visée spéculative de l'essai aussi bien que sur son orientation méthodologique. En tant que forme sociale, le comique nous instruit des mécanismes qui régissent la vie des œuvres de l'esprit – et, en tant qu'expression de l'imagination créatrice, il s'offre comme une représentation susceptible d'éclairer les comportements

des hommes en société. De là le recours constant aux procédés de l'art pour justifier les ressorts ordinaires de la fantaisie comique et l'utilisation des manifestations « naturelles » du rire pour étudier la logique inventive de l'art. Voir *infra*, chap. III.

7. Ce « proprement humain », qui spécifie le comique, renvoie à une conception d'origine aristotélicienne, établie depuis la fin du Moyen Âge. Dans l'« Avis au lecteur » de *Gargantua* (1534), Rabelais peut ainsi déclarer que le « rire est le propre de l'homme » (éd. F. Joukovsky, GF-Flammarion, 1995, p. 33).

8. Phénomène de nature sociale, le rire se soustrait à l'une des deux vertus naturelles prêtées à l'homme par Rousseau : la pitié (voir *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, éd. B. Bachofen et B. Bernardi, GF-Flammarion, 1971, p. 197 *sq.*). Soulignant l'incompatibilité de l'émotion et du rire, Bergson met en évidence le fond d'insensibilité – ou, pour le dire autrement, le principe d'innocuité – requis par le comique : celui-ci exige en effet que soit suspendue ou neutralisée toute espèce d'adhésion passionnelle ou compassionnelle de l'observateur à l'objet observé. Par là, Bergson se distingue de ses prédécesseurs, tels Alexander Bain ou Théodule Ribot, qui ont placé le rire au centre d'une théorie des émotions.

9. Le terme de « comédie » atteste la distance désintéressée imposée par les événements de la vie, lorsque ceux-ci se déroulent dans une atmosphère d'indifférence ou d'insensibilité : ils apparaissent alors comme un pur spectacle. Nul doute qu'une telle exigence ne soit aussi le propre d'une position philosophique, qui s'oblige à adopter un regard dégagé de toute espèce d'émotion comme de toute passion. L'attention se porte, comme le fait observer Schopenhauer, sur « les choses indépendamment de leur rapport avec la volonté, c'est-à-dire qu'elle les considérera d'une manière désintéressée, non subjective, purement objective ; elle se donnera entièrement aux choses en tant qu'elles sont de simples représentations » (*Le Monde comme volonté et comme représentation*, trad. A. Burdeau, Paris, Alcan, 1909, t. I, p. 202).

10. Bergson reprend, sous une forme abrégée, les thèses les plus répandues sur les causes du comique. Décalage, contraste, contretemps sont les termes privilégiés qui désignent un phénomène de contradiction ou de non-concordance, tel que Herbert Spencer (« Physiologie du rire », *Essais de morale, de science et d'esthétique. Essais sur le progrès*, trad. A. Burdeau,

Paris, Germer Baillière, 1877, p. 311) ou Théodule Ribot (*La Psychologie des sentiments*, Paris, Alcan, 1896, p. 343), entre autres, se sont plu à l'illustrer. Épousant une perspective kantienne, Léon Dumont dit du rire qu'il est produit d'une « rencontre intellectuelle » entre « deux idées contradictoires » : « Nous rions toutes les fois que nous sommes en présence de faits qui sont de nature à nous faire penser d'une même chose qu'elle est et qu'elle n'est pas ; en d'autres termes quand nous sommes forcés d'affirmer et de nier la même chose, quand enfin notre entendement est déterminé à concevoir simultanément deux rapports contradictoires » (*Théorie scientifique de la sensibilité. Le plaisir et la peine*, Paris, Germer Baillière, 1877 [2e éd.], p. 205).

11. L'exemple choisi par Bergson est typique, voire archétypique – il figure chez Marmontel, et Spencer ne manque pas de le rappeler dans son étude sur le comique. Mais cette microfiction de l'homme qui chute, pour banale qu'elle paraisse, n'en demeure pas moins rattachée, dans ses grandes lignes, aux développements de *Matière et mémoire* consacrés au « rôle du corps » défini comme centre d'actions motrices. Voir *Matière et mémoire*, *op. cit.*, p. 60 *sq*.

12. Deuxième illustration de cette « vitesse acquise » – ou force d'inertie – caractéristique selon Bergson de la mécanisation du vivant. Le « manque de souplesse » incriminé initialement se fond ici dans une critique implicite de l'habitude, c'est-à-dire l'ensemble de ces « représentations symboliques » dont Bergson a montré dans son *Essai sur les données immédiates de la conscience* (1889) qu'elles consistent à installer des plans d'homogénéité, créant ainsi l'illusion de la durée par la mobilisation des ressources de la mémoire – et méconnaissant du coup les sollicitations toujours renouvelées de la vie et l'adaptabilité qu'elles exigent. Voir également, dans *Matière et mémoire*, les réflexions sur « l'habitude motrice » (*op. cit.*, p. 131-132).

13. La Bruyère, *Les Caractères*, XI, « De l'homme », 7.

14. Bergson attribue à Don Quichotte la mésaventure que relate La Fontaine au début de « L'Astrologue qui se laisse tomber dans un puits » (*Fables*, II, 13), où il s'inspire d'Ésope. Voir aussi Platon, *Théétète*, éd. M. Narcy, GF-Flammarion, 1994, p. 344 et note 256.

15. Cette notion d'« idée centrale » recouvre celle d'idée fixe, explorée par la psychopathologie de l'époque. Voir à ce sujet l'essai de Janet, *Névroses et idées fixes*, Paris, Alcan, 1898. On pourra également se reporter à Ribot, *Les Maladies de la volonté*, Paris, Alcan, 1888, p. 80, et *Psychologie de*

l'attention, Paris, Alcan, 1889, p. 114-138. La pertinence clinique de la notion sera mise en débat dans *L'Idée fixe* (1932) de Paul Valéry.

16. Cette distinction est essentielle. En opposant le drame, qui individualise en complexifiant, à la comédie, qui typifie en simplifiant, Bergson installe la dualité individualité/généralité qui structure une pensée de l'art héritée de la tradition classique depuis Aristote. Diderot entérine une telle dichotomie dans son *Essai sur la poésie dramatique*. On comprend pourquoi Bergson écrit plus loin qu'« un personnage comique est généralement comique dans l'exacte mesure où il s'ignore lui-même ». Voir, *infra*, les développements du chapitre III.

17. La légende attribue à Gygès (roi de Lydie, vers 687-652 av. J.-C.) la possession d'un anneau magique qui le rendait invisible.

18. Citation de la devise de la comédie, imaginée par le poète Jean de Santeul et donnée à l'Arlequin Dominique afin qu'il la fît figurer sur la toile de son théâtre : *Castigat ridendo mores*, « Le rire châtie les mœurs ».

19. Dressant le bilan provisoire d'une première approche analytique du problème, ces lignes mettent en lumière le phénomène du raidissement psychique et comportemental qui rend l'homme comparable à un automate. Pierre Janet avait ouvert la voie à cette réflexion dans son ouvrage *L'Automatisme psychologique, essai de psychologie expérimentale sur les formes inférieures de l'activité humaine* (Paris, Alcan, 1889). Mais bien avant lui, La Bruyère écrivait dans *Les Caractères* (XI, « De l'homme », 142) : « Le sot est automate, il est machine, il est ressort. » Dans *La Critique de l'École des femmes* (1663), Molière peint Climène, une précieuse ridicule, en ces termes : « Il semble que tout son corps soit démonté, et que les mouvements de ses hanches, de ses épaules et de sa tête n'aillent que par ressorts » (scène 2).

20. Il est significatif que, ressaisissant en ce point du texte le fonctionnement social du rire, Bergson rabat sur le terrain des mœurs et des règles de conduite en société l'idéal de convenance illustré par la grande comédie classique. Car « châtier les mœurs » consiste moins à purifier les cœurs et les âmes qu'à préparer la réintégration des ridicules dans le sein de la communauté sociale. Dans la vie comme dans l'art, le rire s'apparente donc bien à un *signal* qui enjoint à qui dévie de la droite ligne de se conformer aux usages et aux codes en vigueur.

21. La méthode adoptée ici, qu'on pourrait sommairement qualifier d'hyperbolisation, vise à produire une schématisation démonstrative : le

difforme, ordinairement rapporté au rayon esthétique du grotesque et de ses dérivés, justifie le rire dans la mesure où il s'oppose non pas au sublime (comme le voudrait la logique romantique des contraires) mais à la norme naturelle du beau, dont le type humain reste enveloppé d'abstraction.

22. Sollicitant le lecteur, Bergson l'invite à rétablir un contact direct et sensible avec le réel. Il plaide ainsi en faveur de cette « reconnaissance attentive », qu'il oppose à la « reconnaissance automatique ». Voir sur ce point *Matière et mémoire*, *op. cit.*, p. 142-143. L'expression « faire grimacer son corps » évoque un trait descriptif qui figure dans le portrait de Quasimodo : « toute sa personne était une grimace » (Hugo, *Notre-Dame de Paris* [1831], livre I, chap. V).

23. Ce développement atteste que, pour Bergson, le comique tient à un arrêt, à une sorte de figement de la continuité vivante, tout se passant comme si la contraction qui sous-tend la raideur était un moment isolé et immobilisé, sans passé ni avenir. Ce moment serait l'équivalent d'un de ces états dissociés par la « multiplicité numérique », laquelle, souligne Bergson, juxtapose des « états conscients », alors qu'une « psychologie attentive » identifie non une suite de moments bien définis, mais une « succession [qui] implique fusion et organisation » (*Essai sur les données immédiates de la conscience*, éd. E. Picavet, GF-Flammarion, 2013, p. 145). La « matérialité d'une action simple » serait, dans ces conditions, la marque d'un recroquevillement quasi létal sur un état isolé, comparable de fait à une « grimace unique et définitive ».

24. Nouvelle illustration de cette rencontre éloquente de l'art et de la vie, la caricature porte au jour cette « grimace possible » dont chaque physionomie est revêtue. Par là, l'art du caricaturiste ne procède pas de la satire *stricto sensu* ; il est le révélateur des « contorsions qu'il voit se préparer dans la nature ». Comme l'écrira Paul Gaultier, ne « s'adressant aux yeux que pour révéler le caractère, les caricatures qui relèvent du comique – et qui sont au grotesque ce que, dans l'ordre littéraire, la comédie est à la farce – n'usent, effectivement, de l'exagération que comme d'un moyen d'expression psychologique, loin de la rechercher pour elle-même, de parti pris, pour le plaisir » (*Le Rire et la Caricature* [1906], Hachette, 1911, p. 20).

25. Dans l'*Essai sur les données immédiates de la conscience*, Bergson dit du « sentiment de la grâce » qu'il résulte de « la perception d'une certaine aisance, d'une certaine facilité dans les mouvements extérieurs » (*op. cit.*,

p. 60). Voir aussi Spencer, « La grâce », *Essais de morale, de science et d'esthétique. Essais sur le progrès*, *op. cit.*, p. 281-291.

26. La notion d'imitation impliquée dans ce raisonnement ne recouvre pas le champ notionnel de la *mimesis* définie comme illusion de la vie ou représentation du réel. Elle désigne plutôt un mécanisme de répétition qui, marquant un arrêt et un intervalle, manifeste une contrefaçon. Ce qui est ainsi reproduit, ce n'est pas le mouvement continu de la vie, mais le mouvement figé et contracté. Là-dessus, voir les observations de Bergson sur la « pure durée » de nos « états d'âme » dans l'*Essai sur les données immédiates de la conscience* (*op. cit.*, p. 127-128).

27. Pascal, *Pensées*, liasse « Vanité », III, 47, éd. Ph. Sellier, Garnier, « Classiques Garnier », 1991.

28. La comparaison révèle la logique d'engendrement des idées dans l'essai de Bergson. L'analogie avec les marionnettes est produite par une « suggestion » : les propos cités de Pascal ont donné naissance à une image, considérée comme un moyen explicatif qui tend à rendre manifeste le thème dominant de la pensée de l'auteur : « la vision d'un effet mécanique ».

29. Voir Pascal, *La Roulette et traités connexes*, « Problemata de cicloide » (1658), in *Œuvres complètes*, éd. J. Chevalier, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1954, p. 180 *sq*.

30. Cette « image centrale » est donc le foyer à partir duquel rayonnent d'autres images ou visions. La méthode de Bergson obéit à une logique associative, qui substitue aux rouages abstraits de la démonstration les avantages concrets de la monstration. Les ressources de l'imagination sont mobilisées afin de maintenir le contact avec la perception sensible. Voir sur ce point les remarques sur « la sélection des images » dans *Matière et mémoire*, *op. cit.*, p. 81.

31. Sur cette question, voir *supra*, note 8, p. 189. La thèse du contraste a été critiquée par Victor Courdaveaux (*Le Rire dans la vie et dans l'art*, Paris, Didier et Cie, 1875) et Camille Mélinand (« Pourquoi rit-on ? Essai sur la cause psychologique du rire », *Revue des Deux Mondes*, t. CXXVII, janvier-février 1895).

32. Ces trois noms renvoient à la bibliographie du *Rire* ; voir *supra*, p. 58-59.

33. Daudet, *Tartarin sur les Alpes*, chap. V.

34. J.K. Jerome, *Novel Notes*, chap. III.

35. Gondinet, *Le Panache*, acte II, scène 9 (« Ils ont un volcan, et ils le laissent s'éteindre ! » s'écrie un personnage qui arrive à Montbrison, au pied du Forez).
36. Molière, *Le Médecin malgré lui*, acte II, scène 4.
37. Molière, *Monsieur de Pourceaugnac*, acte I, scène 8 (texte exact : « qu'il ne soit pas fou, et mélancolique hypocondriaque »).
38. L'antinomie entre grâce aérienne et pesanteur terrestre – soutenue par la dualité métaphysique entre l'âme et le corps – est également celle qui structure le couple sublime et grotesque dans la théorie romantique de l'art. Voir sur ce point Hugo, préface de *Cromwell* (1827). Si Hugo admet dans un premier temps que l'homme est corps et esprit, il ne disqualifie nullement le premier au profit du second. « Dans le drame, écrit-il, […] tout s'enchaîne et se déduit ainsi que dans la réalité. Le corps y joue son rôle comme l'âme ; et les hommes et les événements, mis en jeu par ce double agent, passent tour à tour bouffons et terribles, quelquefois terribles et bouffons tout ensemble » (*Œuvres complètes*, vol. « Critique », Robert Laffont, « Bouquins », 2002, p. 17).
39. Labiche, *La Cagnotte*, acte I, scène 8.
40. Labiche, *Un chapeau de paille d'Italie*, acte IV, scènes 5, 7 et 10 ; et *La Cagnotte*, acte V, scène 2.
41. Molière, *Le Malade imaginaire*, acte II, scène 5.
42. Molière, *L'Amour médecin*, acte II, scène 3.
43. Beaumarchais, *La Folle Journée ou le Mariage de Figaro*, acte III, scène 14.
44. Cette image musicale doit beaucoup aux analyses de *Matière et mémoire* consacrées aux associations par ressemblance et contiguïté (*op. cit.*, p. 211-218). Bergson s'y montre soucieux de cerner la façon dont s'articulent et s'associent les différents états de l'activité psychique et de dégager la loi qui « les lie […] aux divers tons de notre vie mentale » (p. 218).
45. Beaumarchais, *La Folle Journée ou le Mariage de Figaro*, acte III, scène 12.
46. Molière, *L'Amour médecin*, acte II, scène 5.
47. Molière, *Monsieur de Pourceaugnac*, acte II, scène 11.
48. Cervantès, *Don Quichotte de la Manche*, 1re partie, chap. XVII.
49. Bürger, *Aventures du baron de Münchhausen* (chap. XXI, « Aventure du baron de Münchhausen dans la guerre contre les Turcs »).

50. Cette technique de la « suggestion » avait été examinée par Taine dans son essai *De l'intelligence* (1870) avant de devenir l'un des procédés majeurs de l'hypnose selon la méthode de Charcot. Bergson s'était intéressé au problème, comme en témoigne son article « De la simulation inconsciente dans l'état d'hypnotisme » (*Revue philosophique de la France et de l'étranger*, t. XXII, novembre 1886, p. 525-531). Dans l'*Essai sur les données immédiates de la conscience*, il affirme que « l'objet de l'art est d'endormir les puissances actives ou plutôt résistantes de notre personnalité, et de nous amener ainsi à un état de docilité parfaite où nous réalisons l'objet qu'on nous suggère, où nous sympathisons avec le sentiment exprimé » (*op. cit.*, p. 62). Cette suggestion opère grâce à ce que Bergson appelle « le rythme » et qui peut être apparenté à la répétition.
51. Regnard, *Le Joueur*, acte III, scène 4.
52. Beaumarchais, *Le Barbier de Séville ou la Précaution inutile*, acte I, scène 4.
53. Labiche, *Le Voyage de Monsieur Perrichon*, acte I, scène 2.
54. Labiche, *La Station Champbaudet*, acte II, scène 4.
55. About, *Maître Pierre*, chap. IX (texte exact : « M. le Préfet, qui m'a toujours conservé »).
56. Fidèle à la démarche qu'il avait mise en place dès l'ouverture de l'essai, Bergson revient sur l'objet de son enquête et sur sa méthode. Celle-ci consiste à suivre le phénomène du comique au gré des associations d'idées et d'images qu'il suscite – enchaînement d'analogies qui, tout en favorisant l'essor des impressions significatives, situe la fantaisie comique entre l'art et la vie. Dans l'*Essai sur les données immédiates de la conscience*, Bergson observe que « l'art vise à imprimer en nous des sentiments plutôt qu'à les exprimer ; il nous les suggère, et se passe volontiers de l'imitation de la nature quand il trouve des moyens plus efficaces. La nature procède par suggestion comme l'art, mais ne dispose pas du rythme. Elle y supplée par cette longue camaraderie que la communauté des influences subies a créée entre elle et nous, et qui fait qu'à la moindre indication d'un sentiment nous sympathisons avec elle, comme un sujet habitué obéit au geste du magnétiseur » (*op. cit.*, p. 63-64). À Lionel Dauriac, Bergson indiquera que son propos dans *Le Rire* était moins d'enfermer les manifestations du comique dans un concept que de suivre « le fil intérieur de l'analogie ». « Ce livre, ajoute-t-il, […] n'était dans ma pensée qu'une étude sur l'association d'images, sur leur “contamination réciproque”, sur le

mouvement par lequel l'apparence comique se propage de l'une à l'autre » (lettre à L. Dauriac du 4 décembre 1900, in *Mélanges*, PUF, 1972, p. 437). Voir *infra*, Dossier, p. 217.
57. Sur ce point de l'expansion de l'énergie vivante, voir les développements ultérieurs de *L'Évolution créatrice* (1907), PUF, 1969, chap. I et chap. II.

Chapitre II

58. L'idée selon laquelle le théâtre, comme imitation de la vie, est pourvoyeur d'enseignements utiles se trouve dans la *Poétique* d'Aristote : « On se plaît en effet à regarder les images car leur contemplation apporte un enseignement et permet de se rendre compte de ce qu'est chaque chose » (*Poétique*, 1448b, éd. et trad. M. Magnien, LGF, « Le Livre de Poche », 1990). Dans la préface de *Cromwell*, Hugo compare le théâtre à « un point d'optique », à « un miroir de concentration […] qui ramasse et condense les rayons colorants, qui fasse d'une lueur une lumière » (*op. cit.*, p. 25). Ici et là, l'accent est mis sur le pouvoir révélateur d'un art qui, loin de reproduire platement la vie, l'éclaire et la rend éloquente.
59. Dans sa *Psychologie des sentiments* (*op. cit.*, p. 320-325), Théodule Ribot considère les amusements de l'enfance comme la matrice des sentiments esthétiques. Freud accorde comme il se doit à ces jeux enfantins une place privilégiée dans la genèse du « sentiment du comique ». Voir *Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient* (1905), trad. D. Messier, Gallimard, « Folio essais », 1988, p. 390-391.
60. Sur cette question des rapports du souvenir et de l'émotion présente, voir les analyses de *Matière et mémoire*, *op. cit.*, p. 185-189 et p. 197-204.
61. Guignol est le principal personnage du théâtre des marionnettes français, d'origine lyonnaise. Muni d'un bâton, avec lequel d'un geste automatique il fustige tout ce qui s'apparente à l'autorité et à ses abus, il incarne l'esprit populaire, frondeur et libre. Il représente, avec Polichinelle, une référence fréquente, sinon obligée, dans les études sur le comique.
62. Molière, *Le Mariage forcé*, acte I, scène 4.
63. *Ibid.*
64. Molière, *Le Malade imaginaire*, acte III, scène 5.
65. Molière, *Le Tartuffe ou l'Imposteur*, acte I, scène 4.
66. Molière, *Les Fourberies de Scapin*, acte II, scène 7.

67. Citation d'un vers du *Misanthrope* (acte I, scène 1) : « Je n'y puis tenir, j'enrage, et mon dessein/ Est de rompre en visière à tout le genre humain. »
68. Revenant sur les ambivalences du personnage d'Alceste, Rousseau avait souligné que le fond de son caractère ne tient pas à son comique. « Le caractère du Misanthrope, écrit-il, n'est pas à la disposition du poète ; il est déterminé par la nature de sa passion dominante. Cette passion est une violente haine du vice, née d'un amour ardent pour la vertu, et aigrie par le spectacle continuel de la méchanceté des hommes. Il n'y a donc qu'une âme grande et noble qui en soit susceptible » (*Lettre à d'Alembert* [1758], éd. M. Buffat, GF-Flammarion, 2003, p. 89).
69. Molière, *Les Fourberies de Scapin*, acte I, scène 5.
70. Rabelais, *Le Tiers Livre*, à partir du chap. IX.
71. Cette assertion est adossée aux développements de l'*Essai sur les données immédiates de la conscience* consacrés aux conditions d'exercice de la volonté libre et à la réfutation subséquente des thèses de l'associationnisme (voir *op. cit.*, p. 168 *sq.*). On pourra également se reporter à la dernière page du chapitre IV de *Matière et mémoire*, dans laquelle Bergson écrit : « Ainsi, entre la matière brute et l'esprit le plus capable de réflexion il y a toutes les intensités possibles de la mémoire, ou, ce qui revient au même, tous les degrés de la liberté » (*op. cit.*, p. 272).
72. Sully Prudhomme, *Les Épreuves*, in *Poésies* (1866).
73. Ce procédé, qu'on pourrait banalement qualifier de « réaction en chaîne », est central dans la gymnastique comique des clowns. Il est également mobilisé dans les films de Chaplin et trouve dans *Les Temps modernes* une application particulièrement spectaculaire (voir la séquence de la chaîne de montage).
74. Racine, *Les Plaideurs*, acte I, scène 7.
75. Cervantès, *Don Quichotte de la Manche*, 1re partie, chap. XVI.
76. Allusion probable à la pièce de Labiche, *Le Plus Heureux des trois* (1875).
77. Labiche, *Un chapeau de paille d'Italie*.
78. Labiche, *La Cagnotte*.
79. Bisson, *Les Surprises du divorce*.
80. Spencer, « Physiologie du rire », in *Essais*, *op. cit.*, p. 307-310.
81. Kant, *Critique de la faculté de juger*, section LII, § 54.
82. Ressaisissant en une formule concentrée l'idée directrice de l'essai, Bergson suggère que cette déviation correspond à une réduction de la

liberté : réduction de ce rapport « du moi concret à l'acte qu'il accomplit ». Ce rapport, indique Bergson, est indéfinissable ; seul pourrait le définir, c'est-à-dire le restreindre, le jeu mécanique du déterminisme par lequel une cause entraîne un effet et ainsi de suite. Comme on peut le lire dans l'*Essai sur les données immédiates de la conscience*, en voulant distraire de son mouvement l'élan de la vie, « à la place du fait s'accomplissant on met le fait accompli, et comme on a commencé par figer en quelque sorte l'activité du moi, on voit la spontanéité se résoudre en inertie et la liberté en nécessité » (*op. cit.*, p. 212).

83. Sur cette question de l'attention à la vie, on pourra se reporter à l'essai de Théodule Ribot, *Psychologie de l'attention*, *op. cit.*, et prendre connaissance des remarques que cet ouvrage inspire à Bergson dans *Matière et mémoire* (*op. cit.*, p. 145-146). Voir en outre, dans le même essai, « l'attention à la vie », p. 221-222, ainsi que l'*Essai sur les données immédiates de la conscience*, *op. cit.*, p. 71-72.

84. Cette définition de la vie prolonge et corrobore l'idée d'une « continuité de devenir », présentée dans *Matière et mémoire* comme « la réalité même », c'est-à-dire le pur mouvement d'une évolution construite dans un réseau d'interactions. Ce qui implique que le présent soit une configuration sensori-motrice déterminée, « un système de mouvements et de sensations » qui assigne au corps une place prépondérante et un rôle non moins significatif dans l'approche et la compréhension du réel. « Placé entre la matière qui influe sur lui et la matière sur laquelle il influe, écrit Bergson, mon corps est un centre d'action, le lieu où les impressions reçues choisissent intelligemment leur voie pour se transformer en mouvements accomplis ; il représente donc bien l'état actuel de mon devenir, ce qui, dans ma durée, est en voie de formation » (*Matière et mémoire*, *op. cit.*, p. 187).

85. Destinés à illustrer les principes de *répétition* et d'*inversion*, ces exemples de « périodicité régulière » font également toucher du doigt le principe de *réversibilité* dont Bergson a montré plus haut (voir p. 110) à quel point il est inhérent à cet arrangement d'actes et d'événements qui nous donne, insérées l'une dans l'autre, l'illusion de la vie et « la sensation bien nette d'un agencement mécanique » (p. 108).

86. Julius Roderich Benedix, *L'Entêtement* (1889, pour la traduction française).

87. Cette distinction, théâtre de boulevard/théâtre classique, dépend d'une esthétique de l'effet. Si, comme l'affirme Bergson, le vaudeville vise à

produire un effet – et à tourner l'esprit du spectateur en faveur des impressions qu'il lui ménage –, la comédie classique repose sur une composition elle-même tributaire d'une théorie des caractères. De là une maîtrise en amont des effets de réception, tandis que le vaudeville procède davantage d'une stratégie de la suggestion ou de la contamination, qui sait tirer parti, comme le note si bien Bergson, « des dispositions du public ». À propos du théâtre de Labiche, Gilbert Sigaux écrit par exemple : « Labiche déchaîne le rire pour désarmer le spectateur […], qui sans cela pourrait se reconnaître, et peut-être se fâcher. Labiche ne laisse pas le temps au bourgeois du parterre de se dire : “Mais c'est moi !” De réplique en réplique et de scène en scène, il l'entraîne, il l'étourdit » (G. Sigaux, préface à Labiche, *Le Major Cravachon et autres pièces*, GF-Flammarion, 1979, p. 29).

88. Labiche, *Le Voyage de Monsieur Perrichon*, acte II, scènes 3 et 10.

89. *La Farce de maître Pathelin*.

90. Autre farce « très bonne, nouvelle et joyeuse du Cuvier » (XV[e] siècle).

91. Molière, *George Dandin*, acte I, scène 7 (« Vous l'avez voulu, vous l'avez voulu, George Dandin », se reproche le paysan riche qui a voulu épouser la fille d'un gentilhomme).

92. Bergson renvoie à nouveau à la théorie du « contraste intellectuel » ou du « choc », fruit du heurt de deux jugements ou deux sentiments contradictoires. Héritée des travaux d'Emil Kraepelin (*Zur Psychologie des Komischen*, 1885), elle est reprise et reformulée par Theodor Lipps dans *Komik und Humor. Eine Psychologische-Ästhetische Untersuchung* (chap. III, Hambourg-Leipzig, Voss, 1898). Léon Dumont la résume en ces termes : « Il est certain qu'on ne peut arriver à réunir deux éléments contradictoires dans une seule conception, pas plus qu'on ne peut faire entrer deux corps dans un même lieu. Mais il peut se faire que deux forces distinctes tendent à pousser deux corps dans un même lieu de manière à produire un choc ou une succession de chocs : de même des circonstances diverses peuvent déterminer l'entendement à essayer de faire entrer deux idées contradictoires dans l'unité d'une même conception ; il en résulte une sorte de rencontre intellectuelle dont le rire est la traduction » (*Théorie scientifique de la sensibilité. Le plaisir et la peine*, *op. cit.*, p. 205).

93. Daudet, *Tartarin sur les Alpes*, chap. XI (Bonnivard et non Bonivard).

94. Cette observation anticipe les développements consacrés à l'*exagération* dans le genre héroï-comique, voir *infra*, p. 136.

95. Allusion probable à *Un chapeau de paille d'Italie*.
96. Comme c'est manifestement le cas dans *La Cagnotte*.
97. Ainsi qu'il advient dans *Le Plus Heureux des trois*.
98. Bergson reformule son idée directrice : le processus de mécanisation transforme la vie en une comédie, c'est-à-dire un objet neutralisé et mis à distance, à la faveur d'une distraction (ou omission) de son propre cours ou de son propre sens. Voir *supra*, p. 113. Le comique sanctionne cette opération spécifique de détournement de la vie, qui la réduit à un spectacle répétitif et donc prévisible.
99. Considérant à présent le langage non plus comme un instrument mais comme un matériau et une fin, Bergson attire l'attention sur la spécificité du comique de mots, qui consiste en une sorte de distraction verbale mettant en jeu la syntaxe, le vocabulaire, l'énonciation. Altérations, jeux de mots, à peu près et calembours illustrent cette fonction distractive du langage, dont certaines comédies de Molière peuvent donner la mesure. Voir par exemple la scène de la « cérémonie turque » dans *Le Bourgeois gentilhomme* (acte IV, scène 5). Dans *Le Plus Heureux des trois* de Labiche (acte II, scène 10), l'Alsacien Krampach – qui ne cache pas ses difficultés avec la langue française – se montre désireux de mettre la main sur celui qui a abusé de sa femme. Il déclare ainsi à Marjavel : « Mais il y a une chose qui m'*ostine*… je voudrais connaître le nom de son suborneur. » À quoi Marjavel réplique : « Suborneur… celui qui a subor… » « Oui, bordonné », continue Krampach.
100. À propos de cette distinction, voir Lipps, *Komik und Humor*, *op. cit.*, p. 78-97 et Lacombe, « Du comique et du spirituel », *Revue de métaphysique et de morale*, t. V, 1897, p. 582. Lacombe relève « quatre façons d'avoir de l'esprit » : « 1º feindre un caractère comique et parler en conséquence ; 2º relever dans autrui avec gaieté ou malice une inconvenance ; 3º donner la teinte plaisante à quelque chose au moyen d'une analogie plus ou moins poussée ; 4º produire de la surprise en jouant avec les mots » (*ibid.*, p. 589).
101. Ce développement, qui place l'homme d'esprit sous le signe éclairant d'une représentation tout entière dominée par le jeu de l'esprit, met en avant un théâtre du mot et de l'idée. Il rappelle en outre, par la clause d'exclusion de la sensibilité, qui est « contact avec la vie », les propositions énoncées dès l'ouverture de l'essai faisant du rire, qui « n'a pas de plus grand ennemi

que l'émotion », la propriété d'une « société de pures intelligences » (voir *supra*, p. 63 *sq*.).

102. « Sous la forme d'un spectacle ».

103. Cette caractéristique du spirituel, mode d'expression fugitif et allusif, avait été relevée par Lacombe qui qualifie de spirituelle « une image, qui suggère l'idée de toute une scène », tout l'art consistant à faire « entendre une chose qu'on ne dit pas expressément par une autre qui devient comme le signe ou le substitut de la première. […] Ces façons de dire, poursuit Lacombe, sont des “pointes” ou des “traits” d'esprit. Il semble en effet qu'on fait voir toute une chose en la montrant rien que par l'un de ses angles ou par une arête aiguë » (« Du comique et du spirituel », *op. cit.*, p. 582-583).

104. Ce retournement de la *doxa* est typique d'un discours qui s'emploie à dénoncer les illusions du langage et les inerties de la pensée. En quoi consiste précisément la démarche socratique, qui vise à défaire l'empire des lieux communs et des préjugés. Un point de convergence s'assure ici entre le philosophe et l'homme d'esprit. Mais les paradoxes dont le sens commun est la cible évoquent aussi la figure de monsieur Teste, l'esprit pur imaginé par Valéry qui s'ingénie à « ne pas confondre les mots » : « Il y a deux cents mots qu'il faut oublier, et, quand on les entend, les traduire » (*Monsieur Teste* [1896], Gallimard, « L'imaginaire », 1988, p. 110).

105. Mme de Sévigné, lettre à sa fille du mercredi 29 décembre 1688 : « La bise [du château] de Grignan […] me fait mal à votre poitrine. »

106. Molière, *L'Amour médecin*, acte III, scène 5.

107. Sur les problèmes de définition soulevés par le spirituel, voir l'article de Penjon, « Le rire et la liberté », *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, t. XXXVI, août 1893, p. 128-129.

108. À ce stade du raisonnement, la méthode de Bergson trouve à se ressaisir par un effet de dédoublement réflexif. De même que l'étude du rire présuppose la prise en compte préalable des phénomènes comiques en vue de dégager les lois qui les gouvernent, de même « la formule de l'esprit », véritable noyau actif du comique, ne doit être saisie qu'au terme d'une analyse approfondie et raisonnée des manifestations événementielles du comique. La démarche inductive se propose de retracer, selon un ordre précis, une phylogenèse du rire : de la souche spirituelle – virtuelle – à son déploiement actualisé.

109. On trouvera dans le personnage du conseiller Lieuvain, le bien nommé, un exemple particulièrement significatif de ce comique verbal.

Lors de la célèbre scène des « comices agricoles », il gratifie l'auditoire d'un discours tout entier cousu de lieux communs et de phrases toutes faites. Voir Flaubert, *Madame Bovary* (2e partie, chap. VIII).

110. Monnier et Vaez, *Grandeur et décadence de M. Joseph Prudhomme*, acte III, scène 13.

111. Les exemples fournis par Bergson illustrent l'interférence des séries, l'immixtion de l'absurdité provenant en l'occurrence du télescopage des phrases et des formules figées. Ce procédé, générateur de comique, stimule la fantaisie humoristique d'un Laforgue (1860-1887) qui écrit par exemple : « Ah ! j'ai du cœur par d'ssus la tête » (« L'île », *Des fleurs de bonne volonté*, Gallimard, « Poésie », 1970, p. 155).

112. Labiche, *Le Prix Martin*, acte II, scène 10.

113. Cette distinction entre sens propre et sens figuré, concernant un mot pris isolément, recouvre le mécanisme rhétorique de la syllepse, que Pierre Fontanier appelle aussi des « tropes mixtes », consistant « à prendre un mot tout à la fois dans deux sens différents, l'un primitif ou censé tel, mais toujours du moins *propre* ; et l'autre *figuré* ou censé tel, s'il ne l'est pas toujours en effet ; ce qui a lieu par métonymie, par synecdoque, ou par métaphore » (*Les Figures du discours* [1830], Flammarion, « Champs », 1977, p. 105).

114. Louis François, duc de Boufflers, maréchal de France (1644-1711). Il s'illustra par la défense de Lille (1708) et par la retraite de Malplaquet (1709). Dans ses *Mémoires*, Saint-Simon évoque ce personnage illustre.

115. Barrière et Capendu, *Les Faux Bonshommes*, acte II, scène 7.

116. *Ibid.*, acte II, scène 4.

117. Augier, *Les Effrontés*, acte IV, scène 9.

118. Sur la théorie du langage selon Bergson et ses rapports avec la vie de la pensée, voir *Essai sur les données immédiates de la conscience*, *op. cit.*, p. 145 et p. 153 ; *Matière et mémoire*, *op. cit.*, p. 173-174.

119. Labiche, *Les Suites d'un premier lit*, scène 8.

120. Voir *supra*, p. 116.

121. Ce développement consacré à la transposition fait valoir *in fine* les effets du déplacement – ou décalage verbal, caractéristique en effet de l'humour et de l'ironie. Mais là où l'humour tire parti d'un brouillage, l'ironie procède par reprises et résonances. Bergson privilégie ici le ton, c'est-à-dire l'ensemble des modalités intonatives et mélodiques liées à l'énonciation. Voir Freud, *Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, *op. cit.*, chap. II ;

Ph. Hamon, *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Hachette, 1996, chap. I, « Une communication complexe ».

122. Comme on peut le constater, Bergson rapporte les différents écarts du ton aux différents styles répertoriés par la rhétorique classique, le familier et le solennel renvoyant en l'occurrence aux catégories virgiliennes du *mediocris* et du *sublimis*.

123. Jean Paul Richter (dans *Poétique ou Introduction à l'esthétique*, trad. A. Büchner et L. Dumont, Paris, Durand, 1862, t. I, p. 376) cite ces vers de Samuel Butler (1612-1680), *Hudibras*, chap. V : *The sun had long since, in the lap/ Of Thetis, taken out his nap,/ And, like a lobster boil'd, the morn/ From black to red began to turn* (« Le soleil depuis longtemps avait quitté le giron de Thétis, quand, semblable au homard bouilli, le matin vira du noir au rouge »).

124. Citation extraite de l'essai de Bain, *Les Émotions et la Volonté*, *op. cit.*, p. 250. Le terme de « dégradation » est le point d'appui notionnel d'une théorie du rire conçu comme un geste dépréciatif. Résumant cette thèse très répandue, Bain écrit : « L'occasion du rire, c'est la dégradation d'une personne ou d'un intérêt ayant de la dignité, dans des circonstances qui n'excitent pas quelque émotion plus forte » (*op. cit.*, p. 289).

125. Ces mécanismes de transposition renvoient à des catégories précises dans le cadre d'une esthétique des genres. La transposition du solennel au trivial ressortit au burlesque, tandis que le processus inverse relève de l'héroï-comique.

126. Il est vrai que bien des comportements douteux ou malhonnêtes ont été peints sous un jour faussement respectable par Dickens dans ses plus grands romans, d'*Oliver Twist* à *David Copperfield*. Thackeray s'est également illustré dans ce genre, dans des ouvrages comme *Vanity Fair. A Novel without a Hero* (*La Foire aux vanités*, Paris, Hachette, 1884) et *Snob Papers* (*Le Livre des Snobs*, Hachette, 1860).

127. Gogol, *Le Révizor*, acte I, scène 4 (mot à mot, en russe : « Tu prends beaucoup pour ton grade… »). Mérimée a traduit : « Tu n'es pas d'un rang à voler comme ça ! » (*L'Inspecteur général*).

128. Voir sur ces points Richter, *Cours préparatoire d'esthétique*, L'Âge d'Homme, 1979, VIIe programme, § 35, p. 139-143.

129. Labiche, *Doit-on le dire ?*, acte III, scène 5.

130. Allusions à Sardou, *La Famille Benoiton*, puis à Barrière et Capendu, *Les Faux Bonshommes*, acte I, scène 6.

131. Cette restriction s'explique par le fait que le langage – comme toute réalité humaine – oscille entre deux régimes : celui de la ductilité même, de la fluence ininterrompue de la vie – et celui de la raideur, du figement, de la séparation, non seulement en raison des locutions banales et des phrases toutes faites, mais aussi parce que le mot lui-même est une division et une limite. Voir là-dessus les analyses de l'*Essai sur les données immédiates de la conscience*, *op. cit.*, p. 146 *sq.*
132. Bergson rappelle la visée de son essai : l'étude du « rapport général de l'art à la vie », c'est-à-dire la façon dont les mécanismes de représentation propres à l'art éclairent les mouvements – et les arrêts – de la vie, puisque « l'homme se donne simplement en spectacle à l'homme ». Voir *supra*, p. 62 et p. 98-100. On se reportera également à Bergson, *Leçons d'esthétique. Leçons de morale, psychologie et métaphysique*, éd. H. Hude, PUF, 1992, t. II, 1re leçon d'esthétique.

Chapitre III

133. Ce développement revient sur la dimension sociologique du rire. Il réitère la fonction correctrice du comique, pivot d'un dispositif qui prête à l'univers social et à ses règles intégratrices un rôle éminent. Ce point de vue avait été discuté par Victor Courdaveaux, qui écrit : « Le rire peut se rencontrer avec la justice, mais dans son essence il n'a rien à voir avec elle. Nous rions des choses dans la vie, non parce qu'elles nous semblent mériter un châtiment, mais parce qu'il est dans notre nature d'en rire » (*Le Rire dans la vie et dans l'art*, *op. cit.*, p. 228). Sur le « sens social » et son caractère inné, on se reportera aux *Deux Sources de la morale et de la religion* (1932), éd. B. Karsenti, GF-Flammarion, 2012, p. 179-186 et particulièrement p. 181.
134. Situant le comique entre la vie et l'art, Bergson fait valoir une position intermédiaire, ou plutôt une voie moyenne. Le comique n'intéresse la vie sociale et celle-ci ne révèle le comique qu'à la faveur d'une certaine moyenne. Il n'est pas indifférent en effet que la comédie occupe une place médiane entre les formes inférieures du rire, caractéristiques de la farce par exemple, et les manifestations supérieures du drame. Ni caricature ni héroïsation, le comique « se confond avec la vie » au nom d'une exigence

collective de *mediocritas* qui tient à distance, à défaut de pouvoir les bannir, les singularités excentriques.

135. C'est là en effet l'opinion la plus communément admise, comme le rappelle Léon Dumont dans les premières pages de *Des causes du rire* (Durand, 1862, p. 14-17).

136. Cette remarque semble répondre directement à une observation de Victor Courdaveaux qui, discutant la thèse de la fonction correctrice du comique, note : « Quel est le défaut pourtant que la comédie a jamais corrigé ? Qui de nous connaît un vicieux qu'une comédie ait guéri de son vice, parce qu'elle lui en avait fait comprendre le ridicule ? Qui donc en effet se reconnaît au théâtre dans l'individu raillé qu'il a devant les yeux, alors que tous ses voisins appellent cet individu de son nom à lui ? Est-ce que tout avare ne se croit pas simplement économe ? » (*Le Rire dans la vie et dans l'art*, *op. cit.*, p. 222).

137. Dans son examen du *Misanthrope*, Rousseau admet volontiers qu'Alceste renferme une passion vertueuse devenue source de comique : « ce caractère si vertueux est présenté comme ridicule ; il l'est, en effet, à certains égards, et ce qui démontre que l'intention du poète est de le rendre tel, c'est celui de l'ami Philinte qu'il met en opposition avec le sien ». Toutefois, Rousseau juge que Molière « a mal saisi le Misanthrope » et que « le désir de faire rire aux dépens du personnage l'a forcé à le dégrader, contre la vérité du caractère » (*Lettre à d'Alembert*, *op. cit.*, p. 103).

138. Ces lignes se souviennent sans doute des remarques formulées par Victor Courdaveaux au sujet du *Misanthrope*, touchant notamment à la nature paradoxale de cette comédie de caractère : « Tandis que dans les autres comédies on se demande avec inquiétude si M. *un tel*, auquel on s'intéresse, parviendra bien à épouser Mlle *une telle*, qu'il aime, et à laquelle on s'intéresse aussi, c'est la question contraire que l'on se pose ici : on se demande si ce naïf honnête homme, à l'esprit si élevé et si droit, au cœur si aimant et chaud, qu'on ne peut s'empêcher d'admirer et d'aimer, malgré ses brusqueries dont on rit, pourra se détacher enfin des liens de cette sirène en *panniers* qu'on appelle Célimène » (« Appendice à la question du *Misanthrope* » dans *Le Rire dans la vie et dans l'art*, *op. cit.*, p. 290). Mais si Courdaveaux souligne l'incompatibilité des caractères, Bergson met en avant le principe de raideur que toute société est appelée à condamner.

139. On aura reconnu dans les termes de « crainte » et de « pitié » les catégories fondatrices de la *catharsis* aristotélicienne. Voir Aristote,

Poétique (1453b).

140. Sur cette analogie musicale et ses résonances psychologiques, voir *supra*, p. 94, et *Matière et mémoire*, *op. cit.*, p. 211-218.

141. Molière, *L'Avare*, acte II, scène 2.

142. Cette exigence de concordance entre l'intention et l'action peut trouver sa justification dans l'*Essai sur les données immédiates de la conscience*. Bergson y écrit en effet que « c'est de l'âme entière […] que la décision libre émane » (*op. cit.*, p. 175). Cette décision s'actualise en une action qui « n'exprime plus alors telle idée superficielle, presque extérieure à nous, distincte et facile à exprimer : elle répond à l'ensemble de nos sentiments, de nos pensées et de nos aspirations les plus intimes, à cette conception particulière de la vie qui est l'équivalent de toute notre expérience passée » (p. 128).

143. C'est ce changement de perspective qui explique la mécanisation de la vie. Le geste, pure manifestation extérieure, n'est donc pas l'accomplissement d'une action, mais un acte valant pour lui-même et se résorbant en lui-même. Pour reprendre et retourner une remarque de Dominique Parodi, on dira que l'automatisme ne découle pas « des exigences de l'action », mais qu'il en est la faillite ou du moins la contrefaçon aberrante. Voir D. Parodi, « *Le Rire. Essai sur la signification du comique* par M. Henri Bergson », *Revue de métaphysique et de morale*, t. IX, n° 2, mars 1901, p. 231-236.

144. S'opposant au drame, qui est centré sur une action nécessaire et convergente, la comédie apparaît bien comme le lieu d'une désunion ou d'un décalage : les personnages convertissent leur action en une série de « gestes naturels », aliénant ainsi leur liberté. C'est pourquoi ils font figure de pantins. Là où le personnage comique exhibe les ficelles d'un jeu qui valorise moins la personne (en tant qu'individualité) que l'attitude, le personnage dramatique concilie harmonieusement les deux aspects. Sur cette question, voir par exemple la théorie du drame de Diderot, *Essai sur la poésie dramatique*, chap. VI, in *Œuvres esthétiques*, éd. P. Vernière, Garnier, « Classiques Garnier », 1968, p. 202.

145. Molière, *Le Bourgeois gentilhomme*, acte II, scène 3 ; *Les Femmes savantes*, acte III, scène 3.

146. Cette conception du caractère dépend par bien des aspects des lois du déterminisme physio-psychologique car ce qui est *tout fait* en nous n'est pas ce que nous avons fait nous-mêmes. Si elle entérine l'idée directrice de

l'essai, elle fait valoir en contrepartie une autre définition du moi, conçu comme une instance libre, sans cesse se faisant et toujours coïncidant avec elle-même. Là-dessus, voir les développements de l'*Essai sur les données immédiates de la conscience*, *op. cit.*, p. 172-174. Sur la portée sociologique de la répétition, voir Tarde, *Les Lois de l'imitation*, Paris, Alcan, 1890.

147. Assimilé au type, le caractère se définit bien comme l'éclipse de la personne au seul profit du personnage – mais d'un personnage général, incarnant une notion, et comportant son propre programme générique. Ainsi que l'affirme Bergson, « l'avare est représenté par exemple sous les traits qui sont ceux de l'avarice en général » (*Leçons d'esthétique. Leçons de morale, psychologie et métaphysique*, *op. cit.*, t. II, p. 41). Dans le troisième des *Entretiens sur le Fils naturel*, Diderot écrit : « Le genre comique est des espèces, et le genre tragique est des individus. Je m'explique. Le héros d'une tragédie est tel ou tel homme : c'est ou Régulus, ou Brutus, ou Caton, et ce n'est point un autre. Le principal personnage d'une comédie doit au contraire représenter un grand nombre d'hommes. Si, par hasard, on lui donnait une physionomie particulière, qu'il n'y eût dans la société qu'un seul individu qui lui ressemblât, la comédie retournerait à son enfance, et dégénérerait en satire » (*Œuvres esthétiques*, *op. cit.*, p. 140).

148. Bergson expose dans ces lignes une théorie de l'art qui assigne au génie artistique le devoir de saisir l'harmonie du sujet et du monde dans une espèce de contemplation qui est compréhension. La « communication immédiate » se substitue à la représentation et notamment au dogme de la *mimesis* qui est au cœur de l'esthétique classique. Plus proche de Schopenhauer que d'Aristote, Bergson se fait le promoteur d'un art aux vertus libératoires, qui défait les conventions et les illusions de la perception commune pour offrir la saisie de la chose même, la réalité profonde de la nature. En ce sens, la thèse est proche des positions esthétiques des poètes symbolistes. Mallarmé écrivait par exemple : « La Nature a lieu, on n'y ajoutera pas » (*La Musique et les Lettres*, in *Œuvres complètes II*, éd. B. Marchal, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2003, p. 67). Mais il rappelait aussi que l'ambition première du poète est de préparer, sinon d'accomplir, l'« explication orphique de la Terre » (lettre à Verlaine du 16 novembre 1885, *Œuvres complètes I*, éd. B. Marchal, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1998, p. 788). Voir F. Azouvi, *La Gloire de Bergson. Essai sur le magistère philosophique*, Gallimard, 2007, p. 62-67.

149. L'image du voile pourrait trouver son origine chez Schopenhauer, qui l'emprunte à la *maya* du bouddhisme : « Toute œuvre d'art tend […] à nous montrer la vie et les choses telles qu'elles sont dans leur réalité, mais telles aussi que chacun ne peut les saisir immédiatement à travers le voile des accidents objectifs et subjectifs. C'est ce voile que l'art déchire » (*Le Monde comme volonté et comme représentation*, trad. A. Burdeau, Alcan, 1909, t. III, supplément au livre III, chap. XXXIV, p. 217).
150. Sur cette question, voir les analyses de *Matière et mémoire* consacrées au « rapport de la représentation à l'action », *op. cit.*, p. 83-89.
151. « La perception, entendue comme nous l'entendons, écrit Bergson, mesure notre action possible des choses sur nous. Plus grande est la puissance d'agir du corps […], plus vaste est le champ que la perception embrasse » (*Matière et mémoire*, *op. cit.*, p. 97).
152. Voir dans *Matière et mémoire* les réflexions sur la distinction entre individu et genre (*op. cit.*, p. 204-211).
153. Sur le pouvoir de dissociation du mot – et la théorie du langage qu'il implique – voir *Essai sur les données immédiates de la conscience*, *op. cit.*, p. 146-151. Les figements du langage illustrent aux yeux de Bergson « l'invincible tendance qui nous porte à penser, en toute occasion, des *choses* plutôt que des *progrès* ». Voir aussi *Matière et mémoire*, *op. cit.*, p. 210, et « La perception du changement », in *La Pensée et le Mouvant* (1934), PUF, 1962, p. 143-176.
154. Ayant rappelé que le « sentiment esthétique » provient de ce qu'il a été suggéré et non pas causé, Bergson écrit dans les premières pages de l'*Essai sur les données immédiates de la conscience* : « [L'artiste] fixera donc, parmi les manifestations extérieures de son sentiment, celles que notre corps imitera machinalement, quoique légèrement, en les apercevant, de manière à nous replacer tout d'un coup dans l'indéfinissable état psychologique qui les provoqua. Ainsi tombera la barrière que le temps et l'espace interposaient entre sa conscience et la nôtre ; et plus sera riche d'idées, gros de sensations et d'émotions le sentiment dans le cadre duquel il nous aura fait entrer, plus la beauté exprimée aura de profondeur ou d'élévation » (*op. cit.*, p. 65).
155. Voir la façon dont Bergson propose de trancher le débat dans *La Pensée et le mouvant*, *op. cit.*, p. 153 : « C'est donc bien une vision plus directe de la réalité que nous trouvons dans les différents arts ; et c'est parce que l'artiste songe moins à utiliser sa perception qu'il perçoit un plus grand

nombre de choses. » Fidèle à Bergson, Proust, dans *La Recherche*, révoquera les platitudes d'un réalisme aveugle, ce qu'il appelle « une littérature de notations », au profit d'une vision qui est révélation d'une réalité profonde (voir Proust, *Le Temps retrouvé*, in *À la recherche du temps perdu IV*, éd. J.-Y. Tadié, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1989, p. 473 *sq*.).

156. Au chapitre des considérations liminaires concernant la place de l'individu dans la société, Bergson écrit dans *Les Deux Sources de la morale et de la religion* : « Si sa conscience, travaillant en profondeur, lui révèle, à mesure qu'il descend davantage, une personnalité de plus en plus originale, incommensurable avec les autres et d'ailleurs inexprimable, par la surface de nous-mêmes nous sommes en continuité avec les autres personnes, semblables à elles, unis à elles par une discipline qui crée entre elles et nous une dépendance réciproque » (*op. cit.*, p. 92).

157. L'exemple de cet ébranlement intérieur, constaté « au sortir d'un beau drame », rappelle les remarques de l'*Essai sur les données immédiates de la conscience* à propos du moi profond : « Le moi intérieur, celui qui sent et se passionne » (*op. cit.*, p. 143), est sollicité et ravivé par l'expérience de l'art. Celle-ci éveille en nous, « sous [une] juxtaposition d'états simples une pénétration infinie de mille impressions diverses qui ont déjà cessé d'être au moment où on les nomme » (p. 148-149). C'est pourquoi nous pouvons louer l'artiste « de nous avoir mieux connus que nous ne nous connaissions nous-mêmes » (p. 149).

158. Ce critère d'unicité est présent chez Aristote qui, dans la *Poétique*, souligne le caractère d'exception des héros tragiques, « hommes de haute valeur morale » (1449b). De plus, dans la tragédie, « les personnages n'agissent pas pour imiter les caractères mais ils reçoivent leurs caractères par surcroît et en raison de leurs actions » (1450a).

159. Cette référence au naturaliste n'est pas anodine. Elle introduit une analogie significative qui met en lumière les vertus de la logique classificatoire – indice d'une démarche scientifique rigoureuse dont Balzac s'inspira dans l'« Avant-propos » (1842) de *La Comédie humaine*.

160. De toute évidence, cette conception de l'imagination poétique correspond à la définition d'un *poïein*, abordé moins d'ailleurs sous l'angle d'un faire, d'une fabrication, que comme un processus, un ensemble d'actes et d'opérations volontaires menant à des choix, des intensifications, des retours et des détours. On pourra établir un rapprochement éclairant avec

ces propos de Valéry : « La véritable condition d'un véritable poète est ce qu'il y a de plus distinct de l'état de rêve. Je n'y vois que recherche volontaires, assouplissements des pensées, consentement de l'âme à des gênes exquises, et le triomphe perpétuel du sacrifice » (« Au sujet d'Adonis » [1920], in *Variété*, Gallimard, 1924, p. 56).

161. On conçoit bien que la relation du poète à ses personnages ou à ses « doubles » ne se réduit pas à une simple transposition – ou projection linéaire. Elle ressortit bien plus à un système de représentations complexes, une dialectique de l'intériorisation et de la symbolisation dont Baudelaire a rappelé dans quelques textes importants du *Spleen de Paris* (1869) toute la richesse : voir par exemple « Le *Confiteor* de l'artiste » et « Les Fenêtres ».

162. Ce développement rappelle les réflexions de l'*Essai sur les données immédiates de la conscience*, qui s'emploient à situer le moi extérieur à la surface du monde et de la conscience (*op. cit.*, p. 142-143). Dès lors, la « moyenne d'humanité » relève moins d'une diminution qualitative de l'humain que d'une *mediocritas* inhérente à la convention et à la routine sociale. Par quoi les hommes peuvent encore communiquer et se comprendre.

163. Bergson reformule dans ces lignes quelques-unes des propositions fondatrices de la morale du Grand Siècle. Il met notamment à contribution La Rochefoucauld dont les *Maximes et pensées* accordent une place prépondérante à la vanité dans l'ordre des motivations humaines et des mobiles sociaux. Voir aussi La Bruyère, *Les Caractères*, XI, « De l'homme », 8.

164. Allusion à la célèbre fable de La Fontaine, « La grenouille qui se veut faire aussi grosse que le bœuf », *Fables*, I, 3.

165. De cette spécialité témoignent certaines comédies de Molière, notamment *Le Médecin malgré lui* ou *Le Malade imaginaire*, qui renchérissent sur les ridicules du jargon médical.

166. Molière, *Le Bourgeois gentilhomme*, acte I, scène 2 et acte II, scènes 2 et 3.

167. Labiche, *La Poudre aux yeux*, acte II, scène 2.

168. Racine, *Les Plaideurs*, acte III, scène 4.

169. Molière, *Le Tartuffe ou l'Imposteur*, acte I, scène 5.

170. Regnard, *Le Joueur*, acte III, scène 4.

171. Molière, *Les Femmes savantes*, acte III, scène 2.

172. La catégorie de l'absurde, explicitement rapportée à celle de la contradiction (voir *infra*, p. 173 : « inversion toute spéciale du sens commun ») atteste qu'il importe dans ce cas de figure de mettre en lumière un raté dans la chaîne du sens, une béance dans l'ordre des idées. Ou encore, comme le note Léon Dumont, une rupture entre le signe et le signifié : « Nous sommes […] habitués à associer l'idée de telle qualité à l'idée de tel signe extérieur ; si ce signe s'offre à nous, l'idée de qualité qui lui est associée sera immédiatement suggérée à l'esprit. Mais si, dans le même moment, nous découvrons par d'autres signes que l'objet n'a pas du tout cette qualité, qu'il possède même la qualité contraire, il se produit dans l'intelligence une rencontre particulière, un choc dont le contrecoup se fait sentir dans le diaphragme et se traduit par un rire » (*Théorie scientifique de la sensibilité. Le plaisir et la peine*, *op. cit.*, p. 205). Voir en outre, au sujet de l'absurde, C. Mélinand, « Pourquoi rit-on ? Essai sur la cause psychologique du rire », art. cité, p. 619-626.

173. Sur cet exemple, qui mobilise les réflexions sur la « reconnaissance attentive », voir *Matière et mémoire*, *op. cit.*, p. 133-152.

174. Cette exigence d'adaptation continue, solidaire de l'attention à la vie ou « continuité mouvante », renvoie aux analyses de l'*Essai sur les données immédiates de la conscience* (*op. cit.*, p. 150-153) et à *Matière et mémoire* (*op. cit.*, p. 221 *sq.*).

175. Allusion au chapitre VIII de *Don Quichotte*. Cette idée fixe, qui prend possession d'un esprit au point de l'obnubiler, répond au fonctionnement de l'hallucination tel que Taine en donne la description dans son essai *De l'intelligence* (Paris, Hachette, 1870, t. I, livre II, chap. I, section 4, p. 95-114).

176. Sur ce point, voir *Matière et mémoire*, *op. cit.*, p. 162-168.

177. Sur l'idée fixe comme dénaturation pathologique de l'attention, voir Ribot, *Les Maladies de la volonté*, Paris, Alcan, 1888, p. 80 *sq.* ; *Psychologie de l'attention*, Paris, Alcan, 1899, p. 114-138.

178. Dans l'*Essai sur les données immédiates de la conscience*, Bergson écrit que le rêve détache de nous « cette couche plus superficielle de faits psychiques qu'il utilise comme régulateurs. Le rêve nous place précisément dans ces conditions ; car le sommeil, en ralentissant le jeu des fonctions organiques, modifie surtout la surface de communication entre le moi et les choses extérieures. Nous ne mesurons plus alors la durée […] mais elle cède la place à un instinct confus, capable, comme tous les instincts, de

commettre des méprises grossières et parfois aussi de procéder avec une extraordinaire sûreté » (*op. cit.*, p. 143-144). Cette perte de contact donne naissance à une organisation intrinsèque au rêve, comparable en bien des points à la folie (voir *Matière et mémoire*, *op. cit.*, p. 222-225). On sait par ailleurs ce que Freud révélera dans son *Interprétation des rêves* sous les apparences décousues d'un « esprit qui imite de tout point la folie » : non plus « l'absurdité comique » d'un état psychique normal, mais bien les fictions chiffrées des traumatismes et des névroses.
179. Cette conception du rêve comme déformation ou amplification des souvenirs par le moyen des appareils sensori-moteurs doit être rapprochée des analyses de *Matière et mémoire* consacrées au « rapport du passé au présent » (*op. cit.*, p. 200-203).
180. Racine, *Les Plaideurs*, acte III, scène 3.
181. Voir *supra*, les réflexions touchant à l'effet « boule de neige » (p. 108).
182. Twain, « An encounter with an interviewer », 1874. Reprise dans la traduction des *Contes choisis* par G. de Lautrec (Mercure de France, 1900), cette anecdote qui termine « Une interview » est déjà célèbre.
183. Sur cette notion de « détente », voir Bain, *Les Émotions et la volonté*, *op. cit.*, p. 253-254, et Spencer, « Physiologie du rire », *op. cit.*, p. 297 *sq.* et notamment p. 303-306.
184. Ce *jeu*, qui fait fi de la conformité des idées aux choses et de la règle de non-contradiction, s'il se souvient de Kant et de Schopenhauer, doit également à Auguste Penjon (« Le rire et la liberté », *op. cit.*), dont C. Mélinand rappelle la thèse dans son étude « Pourquoi rit-on ? ». D'après Auguste Penjon, note Mélinand, « ce qui fait rire, c'est ce qui apparaît comme libre, comme échappant à toute loi, comme produit par une activité qui se joue » (*op. cit.*, p. 615).
185. Réponse de Bergson à Victor Courdaveaux qui, dans son essai *Le Rire dans la vie et dans l'art* (*op. cit.*, p. 225 *sq.*), discute et réfute le principe du *castigat ridendo mores*, considérant que le comique n'a pas pour « mission de catéchiser l'humanité » au nom de la justice et de l'équité.
186. Ce développement fait crédit à la thèse de Hobbes, selon laquelle le rire est la manifestation d'un sentiment de supériorité, « quand on aperçoit chez autrui quelque disgrâce en comparaison de quoi on s'applaudit soudain soi-même » (*Léviathan*, livre I, chap. VI). Voir également Descartes, *Des passions*, 5e partie, art. 178.

Appendice de la vingt-troisième édition

187. Ce passage (composé ici en italique) ne figure pas dans la lettre que Bergson a adressée à Yves Delage. Il a été rédigé après coup, pour la réédition du *Rire* de 1924.

188. Ce geste de menace marque le rappel au devoir et à l'obligation commune. Cette tension, qui articulait dans l'*Essai sur les données immédiates de la conscience* la dualité moi extérieur/moi intérieur, va rencontrer dans *Les Deux Sources de la morale et de la religion* une orchestration plus systématique. Voir par exemple les réflexions « l'individu dans la société » (*op. cit.*, p. 93-99 et particulièrement p. 97).

DOSSIER

1. Bergson et le rire

Bergson s'est intéressé au phénomène du rire durant plusieurs décennies. Il a été tour à tour enseignant, conférencier, critique, lecteur attentif des comptes rendus de l'essai qu'il a publié en 1900. Plutôt que de présenter un panorama de la « réception » du *Rire*, nous avons retenu ses commentaires alors qu'il s'interroge ou qu'il débat avec les uns et les autres. Nous reproduisons ses interventions *in extenso* ou partiellement, selon l'intérêt qu'elles présentent.

1884 : compte rendu d'une conférence de Bergson sur le rire

Alors jeune professeur âgé de vingt-cinq ans au lycée de Clermont-Ferrand, Bergson prononce une conférence dans le cadre d'un cycle des Facultés : « Le rire : de quoi rit-on ? Pourquoi rit-on ? » Il s'agit d'un sujet dont l'actualité récurrente vient de donner lieu à la publication d'un ouvrage de Louis Philbert, *Le Rire, essai littéraire, moral et psychologique* (1883), qui établit des distinguos subtils, notamment entre le plaisant et le risible, ainsi que cinq principes qui président au comique.

Le compte rendu de la conférence que prononce Bergson éclaire autant son point de vue que sa démarche et son sens de la parole publique. Il informe également sur son répertoire d'exemples qui semble alors établi une fois pour toutes : la scène du théâtre classique et de boulevard (Molière, Augier, Labiche), avec leurs types consacrés, de Pancrace à Perrichon. Pour sa part, Cervantès ressortit à la littérature universelle et Charles Leroy à un succès populaire du moment (*Le Colonel Ramollot*, 1883).

Le professeur de philosophie se démarque d'une tradition qui met en avant la « dégradation » ou l'« incongruité », ainsi que des catégories qu'a recensées L. Philbert (dont le plaisir d'intelligence, de malice, de justice).

Pour Bergson, le rire résulterait « d'une brusque interruption de notre activité », ou d'un « changement brusque », entraînant chez le spectateur un mouvement de sympathie. Si cette conception ne convainc pas l'auteur du compte rendu, il s'avoue en revanche séduit par le savoir-faire du jeune professeur, son talent de pédagogue qui sans cesse relance l'intérêt, associe les exemples à leur conceptualisation, et qui se soucie d'établir avec son public un vivant contact de la parole et du regard. Cet art de la dialectique et de la séduction, leur expression fortement oralisée donneront, quinze ans plus tard, leur signature à son essai sur *Le Rire*.

18 février 1884

Le rire

Conférence de M. Bergson

Avant-hier soir, le palais des Facultés était en fête. Le culte des belles-lettres n'est pas mort en Auvergne. Une nouvelle conférence avait été annoncée : un philosophe devait parler du rire. De quoi rit-on ? Pourquoi rit-on ? Bien des gens ne le savaient pas, quelques-uns ne se l'étaient jamais demandé, qui ont pourtant mené bonne et joyeuse vie. On peut avoir ri pendant un demi-siècle sans savoir au juste de quoi ni pourquoi. Pourtant, quand on a barbe grise ou barbe blanche, on aime à se rendre compte de ce qu'on a fait si bien pendant si longtemps. Aussi les curieux sont-ils accourus en rangs pressés, alléchés par l'originalité du sujet ; beaucoup n'ont pu dépasser le seuil et sont partis en maudissant leurs concitoyens plus heureux. Tous ceux qui ont trouvé place sur les gradins autour de l'orateur s'en sont retournés séduits et charmés. Ils avaient appris bien des choses sur le fond même du sujet. Et puis, comme chacun l'avait bien espéré à part soi, dans cette conférence sur le rire il y avait bien des mots pour rire. Sous l'enveloppe du Français le plus grave, il y a toujours un compatriote de Rabelais, un ami de la fine raillerie et du calembour.

M. Bergson a émaillé sa conférence d'anecdotes fort heureusement choisies. Il a pris comme collaborateurs ou cité comme témoins Molière et Cervantès, Augier et Labiche, fort étonnés sans doute de faire œuvre de philosophie et de se rencontrer face à face avec le colonel Ramollot[1]. Qu'il s'agit du docteur Pancrace[2] ou de monsieur Perrichon[3], M. Bergson analysait très finement les effets comiques. Jamais d'ailleurs la critique raffinée de l'orateur n'a fait évaporer le sel des auteurs cités. Le public riait deux fois : d'abord parce que les citations étaient amusantes, ensuite parce que, de l'avis de M. Bergson, on avait raison de rire. C'est une bien grande consolation que de se divertir selon les règles, comme de mourir sur avis conforme de la Faculté.

Les anecdotes, les mots piquants ont réjoui le public. Les connaisseurs ont apprécié plus encore l'ingénieuse théorie, la savante construction et la diction habile du jeune conférencier. C'est affaire aux philosophes de discuter le système. Les explications de l'orateur étaient séduisantes, et il fallait quelque courage pour résister au charme. Pourtant j'accorderais difficilement pour ma part que le rire résulte d'une brusque interruption dans le déploiement de notre activité ou soit un effet de la sympathie. Attribuer au rire la même origine qu'à la pitié ou aux larmes, voilà qui est vraiment hardi, et les philosophes ont seuls de ces audaces. Nous pensons que la plupart des exemples cités par M. Bergson s'expliqueraient également bien dans d'autres hypothèses. Pour certains philosophes, le rire est la conséquence de contrastes frappants, d'oppositions violentes. Quelques penseurs l'expliquent par un sentiment de supériorité sur le voisin dont on rit. Nous n'entrons pas dans la discussion. Aussi bien l'essentiel est que le rire joyeux et franc de nos ancêtres ne disparaisse pas du sol gaulois. Préférons donc la théorie de M. Bergson ; puisque le rire procède de bons sentiments comme la sympathie ou la pitié, on peut s'y abandonner sans scrupule. C'est bien l'affaire des rieurs et des médisants : et qui est donc sûr de ne pas médire une fois en sa vie ? Qui donc serait capable de retenir toujours un bon mot par bonté d'âme ?

La thèse admise, il faut bien reconnaître que M. Bergson l'a développée avec une remarquable habilité. Il part modestement d'une anecdote. Tandis que le public rit encore à belles dents, M. Bergson a déjà tiré de l'anecdote une observation, un fait ; et le voilà qui court avec une prestesse singulière vers sa conclusion. Il se garde bien de dire à l'avance où il va ; il nous cache le fil avec lequel il fait miroiter les anecdotes et tire à lui les conséquences ; les auditeurs ont cru tout bonnement se divertir, ils s'aperçoivent à la fin qu'ils ont fait avec M. Bergson œuvre de philosophie, presque de métaphysique. C'est ce que nous aimons d'ordinaire, en France du moins ; nous voulons faire de la philosophie et de la science, comme M. Jourdain faisait de la prose, sans le savoir. M. Bergson nous a démontré que le rire est produit par une interruption ou un changement brusque de notre activité, de notre sympathie active pour nos semblables ; nous lui en sommes reconnaissants. Mais il nous a charmés en faisant entrer dans le cadre de son système d'ingénieuses remarques sur les drôleries des comiques anciens et nouveaux ; nous lui en sommes plus reconnaissants encore. Aidé de Molière et de Labiche, escorté de Perrichon et de Ramollot, il a souvent bien amusé le public, et, s'il a pendant sa conférence scruté les physionomies rieuses de ses auditeurs, il a pu recueillir de nouveaux éléments de son étude, peut-être d'autres observations sur l'objet et la cause du rire[4].

1900 : lettre de Bergson à Lionel Dauriac

Le long compte rendu du *Rire* que Lionel Dauriac publie dans la *Revue philosophique de la France et de l'étranger* (décembre 1900, p. 665-670) est d'un collègue. Enseignant l'esthétique de la musique dans un cours libre de la Sorbonne, il ne cache pas son admiration pour un philosophe de douze ans son cadet. Il rappelle l'importance que celui-ci accorde à la manifestation du rire comme « geste social », à la mécanisation du vivant et à la discordance qui résulte entre ce qui est et ce qu'on imagine, comme source du risible. Mais il exprime des réserves à l'égard d'une thèse qui tend à « ramener à l'unité la diversité des causes probables du rire » (p. 669). Tout en reconnaissant l'habileté de Bergson qui se réfère à un répertoire aussi varié qu'abondant, il n'en signale pas moins la « raideur très réfléchie […] avec laquelle l'auteur manie l'exemple rebelle », comme pour le plier à son postulat. Et de se demander si l'auteur de l'*Essai sur les données immédiates de la conscience* ne contrarie pas lui-même son dessein en recherchant les « lois véritables » qui régissent un phénomène à ce point diffus (p. 670). C'est à ces réserves exposées avec déférence que répond Bergson dans une lettre privée : il y défend l'usage des « concepts » pour rendre compte d'une « réalité » complexe et mouvante.

Bergson à Lionel Dauriac

Paris, le 4 décembre 1900
Villa Montmorency, Auteuil.

Mon cher collègue,

Je viens de lire le très intéressant et bienveillant compte rendu que vous avez publié de mon *Rire* dans la *Revue philosophique*, et je tiens à vous remercier encore d'avoir accepté de le faire. La tâche a pu vous paraître un peu ingrate, étant donné la divergence de nos vues sur ce sujet et sur la méthode psychologique en général. Il faudra que je vienne causer avec vous de tout cela. Je crains que vous n'ayez cherché dans mon livre plus que je n'ai voulu y mettre, la réduction du comique à des lois « raides » et véritablement causales. Telle n'a pas été du tout ma pensée. J'ai bien dû, pour m'exprimer clairement, donner des formules précises et définir un certain nombre de types ; mais j'ai averti le lecteur que je voulais simplement, par là, proposer des points de repère à ceux qui désireraient se rendre compte de ce qu'ils éprouvent en présence des effets comiques. Il va sans dire que, souvent, la cause que j'indique ne se manifeste pas dans l'impression immédiate ; il faut qu'on réfléchisse sur cette impression, qu'on raisonne et qu'on compare, qu'on retrouve le fil des associations qu'on a suivies ; j'ai simplement tâché à y aider. Et souvent aussi ces causes n'entrent dans l'effet qu'à dose infinitésimale ; elles n'en sont pas moins essentielles si elles donnent à l'effet sa coloration comique. Enfin je crois, plus que personne, qu'aucun concept ne peut enfermer une réalité psychologique ; tous les développements tendent même à montrer que ce n'est pas la conformité extérieure à un genre, que c'est au contraire le fil intérieur de l'analogie, qui relie les auteurs comiques les uns aux autres ; mais le concept doit aider chacun de nous à recueillir ce fil qui est souvent d'une ténuité extrême. Voilà pourquoi j'ai dû recourir à des concepts tels que raideur, raideur mécanique, inadaptation et autres concepts voisins ou subordonnés, tout en laissant constamment entendre que la réalité est beaucoup plus souple et plus fuyante. Ce livre, d'un bout à l'autre, n'était dans ma pensée qu'une étude sur l'association des images, sur leur « contamination réciproque », sur le mouvement par lequel l'apparence comique se propage de l'une à l'autre ; c'est pour attirer l'attention du lecteur sur ce point que j'ai donné tant de développement à mon premier chapitre. J'ai compté sur les lecteurs pour estomper les contours de mes idées, ce qui est toujours plus facile que l'opération contraire ; je ne pouvais leur parler explicitement, comme je l'eusse fait à des philosophes de profession, de « concepts » et d'images.

Encore une fois, merci, mon cher collègue, et sincèrement à vous.

H. BERGSON [5].

1903 : compte rendu par Bergson de l'ouvrage de James Sully, *An Essay on Laughter ; its Forms, its Causes, its Development and its Value*

Bergson publie cette étude avant que l'ouvrage de James Sully n'ait été traduit en français : il ne paraîtra en effet qu'en 1904, chez F. Alcan, dans la « Bibliothèque de philosophie contemporaine », sous le titre *Essai sur le rire, ses formes, ses causes, son développement et sa valeur* (trad. L. et A. Terrier, 408 p.). Il a donc pu le lire dans sa langue originale ou sur les épreuves de la version française.

L'ouvrage de James Sully compte douze chapitres. Les premiers concernent le rire et le sourire, les causes physiques du rire, ses variétés et les principales théories du plaisant ; les chapitres suivants portent sur le rire de l'enfant et du sauvage, l'expression du plaisir chez l'animal. Le chapitre IX, que Bergson juge « l'un des plus importants du livre » (p. 217), montre comment, dans un groupe donné, à la fonction réprobatrice peut succéder une fonction conservatrice, une fois assimilé un élément allogène naguère jugé ridicule : elles sont l'une comme l'autre des expressions sociales. Essentiellement « choral », le rire joue comme « un genre de punition » par son côté blessant. Bergson reconnaît là « le fil conducteur » qu'il a mis lui-même en évidence dans son récent essai, et qui permet de ne jamais se perdre « dans le dédale des effets risibles » (p. 218). De fait, dans l'un des derniers chapitres (« Le risible dans l'art », chap. XI), James Sully se réfère à plusieurs reprises au *Rire*, s'accordant à affirmer « avec M. Bergson, que la comédie choisit le point de vue social de préférence au point de vue moral » (p. 346 ; voir aussi sa référence au « mécanisme irrépressible » du pantin, p. 322).

C'est donc à l'aune de sa propre thèse que le philosophe français évalue l'apport de son collègue britannique, ce qui l'amène à négliger des développements aussi importants que judicieux sur l'humour, « rire de l'individu », dans lequel James Sully perçoit l'« amère réflexion » d'un enjouement sérieux, une « fusion émotionnelle » qui entremêle le plaisant et le pathétique (chap. X).

Critique de l'ouvrage de James Sully
An Essay on Laughter ;
its Forms, its Causes, its Development and its Value
Londres, Longmans, Green and Co, 1902

Voici assurément le livre le plus documenté, le plus complet, le plus compréhensif qui ait encore été écrit sur le rire. L'auteur étudie le rire chez l'enfant et chez l'adulte, chez le sauvage et chez l'homme civilisé ; il compare, dans une société civilisée, le rire de l'intellectuel, de l'humoriste et même du philosophe, au gros rire du peuple ; il analyse tour à tour le mécanisme matériel de la production du rire et le jeu moral de sentiments et d'idées qu'on découvre sous l'impression du risible ; enfin il ne laisse de côté aucun des aspects importants du problème. Là est un des principaux mérites de ce livre, qui en a d'ailleurs beaucoup d'autres. Mais l'application de cette méthode, qui consiste à faire le tour d'un sujet en le regardant successivement d'un certain nombre de points de vue, n'est pas sans présenter de grosses difficultés. Elle veut nous fournir une riche variété de vues sur la question à examiner ; elle risque de ne pas marquer assez la relation de ces vues les unes aux autres, et l'importance respective de chacune d'elles. Maniée, comme elle l'est ici, par un psychologue de premier ordre, elle aboutira à isoler des éléments très nombreux et très divers ; elle ne réussira peut-être pas aussi bien à effectuer le dosage de chacun d'eux et à nous faire toucher du doigt l'essentiel. De là vient que ce livre, toujours clair et précis dans le détail, l'est beaucoup moins dans l'ensemble […].

La méthode que M. James Sully a adoptée lui a permis de déployer dans cet ouvrage, comme dans les précédents, toutes les ressources d'une psychologie aiguë et pénétrante dans le détail. Elle ne réussit peut-être pas aussi bien, comme nous l'annoncions au début, à donner une impression d'ensemble.

Le manque d'unité tient d'ailleurs encore à une autre raison. L'idée qui ressort de toute la première moitié du livre de M. James Sully est que le rire est l'accompagnement naturel d'une certaine gaieté, et en particulier de cette gaieté soudaine qui est consécutive à un effort de tension morale plus ou moins prolongé. Le type du rire serait alors le rire du collégien qui sort de classe. Le rire soulignerait alors certaines inadaptations de l'individu à la société. Or, le passage du premier point de vue au second n'apparaît pas clairement. On ne voit pas pourquoi le progrès de la culture intellectuelle amène le rire à se spécialiser dans cette direction déterminée plutôt que dans toute autre. Si l'on restreignait la première conception du rire, on aurait peut-être moins de peine à passer à la seconde, et l'on pourrait même y gagner de définir celle-ci avec plus de précision. Si l'on admettait par exemple (comme nous l'avons fait nous-même dans un travail sur le même sujet) que, déjà dans les jeux de l'enfant, ce sont certaines combinaisons mécaniques ou certains effets d'automatisme qui provoquent plus particulièrement le rire, on comprendrait mieux comment la raideur, l'automatisme, le défaut d'élasticité et de souplesse dans la vie sociale font encore rire l'homme adulte, qui joue ainsi avec des pantins animés et reste par là un grand enfant. Et les inadaptations sociales elles-mêmes dont parle M. James Sully pourraient être serrées de plus près. Ce ne seraient plus des inadaptations quelconques. Ce seraient plus spécialement celles qui témoignent d'un certain automatisme, d'un pli contracté, d'une distraction naturelle ou acquise de la personne.

Nous ne pouvons nous empêcher de croire que les diverses formes du risible se définiraient mieux de cette manière. Le chapitre qui nous satisfait le moins, dans l'ouvrage de M. James Sully, est le quatrième, où l'auteur énumère les variétés du risible de manière à y comprendre sans doute beaucoup de choses qui font rire, mais beaucoup d'autres aussi qui n'ont rien d'amusant : ce qui revient à dire que sa conception du risible est trop large ici pour ce qu'elle veut embrasser. La vérité est que la plupart des effets analysés dans ce chapitre ne sont probablement pas rapportés à des causes assez spéciales. On rit d'une difformité, nous dit M. James Sully, parce qu'elle est singulière et aussi parce qu'elle humilie celui qui en est atteint. Mais il y a bien des singularités, des humiliations et des difformités qui ne font pas rire. La difformité ne serait-elle pas risible dans les cas seulement où elle nous donne l'impression d'une grimace, d'une contraction, enfin d'une certaine *raideur* du corps ? Mais alors ce ne serait ni de la singularité ni de l'humiliation que nous ririons, mais d'un caractère tout spécial que présente, dans certains cas spéciaux, ce qui est ici singulier et humiliant. On rit encore, dit M. James Sully, d'une infraction à la règle, par exemple d'un élève dont la taille dépasse de beaucoup celle de ses camarades assis à côté de lui dans la classe. Mais rit-on bien de l'irrégulier en tant qu'irrégulier ? Combien d'irrégularités n'ont rien de risible ! Dans l'exemple cité, l'élève trop grand ne nous donnerait-il pas l'impression d'un élève qui « s'est égaré » dans la classe, qui est là par une espèce de distraction, qui serait comme embarrassé de sa personne ? Il est également contestable que toute petite mésaventure fasse rire. Sans doute on rit d'un homme qui perd son chapeau, mais on ne rit pas de celui qui laisse tomber de sa poche un canif. Ce n'est pas toute mésaventure qui est cause propre du rire. Dans le cas actuel, il semble bien que notre imagination *personnifie* le vent qui a enlevé le chapeau et le considère comme ayant voulu jouer un tour à sa façon ; or, nous rions généralement de la victime d'un bon tour. Et lorsque la victime court derrière son chapeau et que le chapeau fuit toujours, c'est le chapeau qui paraît cette fois se jouer de la personne, la tirer par un fil et la manœuvrer comme un pantin. Bref, on ne donnera jamais l'explication propre d'un effet risible si l'on ne tient pas compte de ce qui est *suggéré*, à côté et au-dessous de ce qui est réellement présenté. Et nous avons montré ailleurs comment l'image suggérée, souvent subtile et évanouissante, paraît bien flotter toujours autour d'un seul et même type.

Mais si l'auteur avait serré de plus près certaines interprétations et donné une forme plus systématique à l'ensemble, nous y aurions perdu sans doute une foule d'aperçus ingénieux et pénétrants, de réflexions suggestives, d'analyses morales très curieusement fouillées. Ne lui demandons donc pas ce qu'il a tenu à ne pas nous donner, et sachons-lui gré plutôt d'avoir produit une œuvre riche en observation de tout genre, véritable mine où ne pourront se dispenser de puiser ceux qui voudront désormais s'occuper de la *vexata quaestio*[6] du rire[7].

14 octobre 1904 :
réponse de Bergson à Émile Faguet

Auteur de très nombreux ouvrages littéraires et politiques, Émile Faguet (1847-1916) jouit alors d'une autorité critique incontestée. Normalien, professeur agrégé, docteur ès lettres, il a enseigné en province puis dans de grands lycées parisiens, avant de devenir titulaire de la chaire de poésie à la Sorbonne, en 1897. Il est élu à l'Académie française, en février 1900, au fauteuil de Victor Cherbuliez. Il répand son activité dans de nombreux journaux ou revues, et signe des feuilletons traitant du théâtre, de l'histoire, de la littérature et de la philosophie. Collaborateur au *Journal des débats*, il y publie dans sa « Revue dramatique » un long compte rendu du *Rire*.

Émile Faguet le présente comme « un livre de premier ordre […] un petit volume et un très grand livre ». Après en avoir longuement résumé « le système » (30 septembre 1904, p. 656-660), il soulève un certain nombre d'objections (7 octobre 1904, p. 697-700). Il reproche à l'auteur de confondre *distraction* psychologique et *automatisme* mécanique, qui entretiennent des rapports sans toutefois se confondre ; de considérer que le comique relève uniquement de l'humain ; et d'opposer de façon arbitraire l'universalité du « comique » à l'individualité du « tragique » (p. 698-699). Il en vient alors à présenter sa propre conception qui trouve son fondement dans la notion d'« excentration » : « ce qui est tragique, c'est l'anormal qui effraie ou qui fait pitié ou qui excite l'admiration ; ce qui est comique, c'est l'anormal qui n'effraye pas, c'est l'anormal inoffensif » (p. 699).

Bergson lui répond par une lettre publiée le 14 octobre 1904 (p. 747-749) dont nous reproduisons l'essentiel[8].

Paris, 3 octobre 1904.

Mon cher collègue,

Vous vous attendez bien à ce que je vous présente quelques observations au sujet de votre dernier article. On ne pouvait dégager en termes plus clairs que vous ne l'aviez fait, ni illustrer par de plus jolis exemples, l'idée dominante de mon petit livre, l'automatisme envisagé comme source

du comique. Mais sur la manière d'appliquer cette idée à l'analyse du comique en général, il y a entre nous un gros, un très gros malentendu.

D'un bout à l'autre de votre feuilleton vous raisonnez comme si j'avais dit que tout effet comique est un effet d'automatisme. Rien n'est plus éloigné de ma pensée. Il suffit de recueillir ses souvenirs pendant quelques instants pour voir affluer une multitude d'effets comiques qui ne sont pas des effets automatiques. Vous en avez cité de probants ; mais je crois que vous auriez trouvé, dans la dernière partie de mon livre, des exemples plus concluants encore contre ma thèse telle que vous l'interprétez.

Non, le comique n'est pas l'automatique, pas plus qu'il n'est l'inattendu, ou le trivial, le bas et le familier, pas plus qu'il n'est le contraste ou la contradiction, – pas plus même peut-être qu'il n'est (permettez-moi de vous le dire) l'anomalie inoffensive, par laquelle vous le définissez très ingénieusement vous-même à la fin de votre article. Le comique est… le comique, tout simplement. C'est un certain domaine *sui generis*, qui fait une impression *sui generis* sur nous quand nous y entrons.

Croyez-vous qu'on aurait pris la peine d'inventer un mot pour lui dans toutes nos langues s'il existait d'autres mots également aptes à le désigner ? Le sens commun n'est pas si bête. Si le comique consistait exactement en un contraste, ou en une absurdité, ou en une anomalie inoffensive, on l'appellerait contraste, absurdité, anomalie inoffensive. Comme aussi si le comique était l'automatique, on dirait « l'automatique », on ne dirait pas « le comique ».

Ma conviction est qu'il est chimérique de chercher une définition, c'est-à-dire une formule simple qu'on puisse appliquer telle quelle, machinalement, à tout ce qui fait rire. La plupart des philosophes se sont attaqués au problème du risible et chacun d'eux a abouti à une définition précise, qui, depuis, a été reconnue insuffisante. Où les plus grands penseurs ont échoué, croyez-vous que j'aurais eu la prétention de réussir ? Il m'a semblé au contraire que leur échec devait nous servir de leçon et qu'il fallait aborder le problème par une tout autre méthode, avec un tout autre objet, dans un tout autre esprit.

Ma thèse consiste à prétendre qu'il y a un certain nombre d'effets risibles ou dominateurs, réductibles à une formule relativement simple, mais que le comique de ces effets rejaillit aussitôt sur d'autres effets qui leur ressemblent par quelque côté, puis de ceux-ci sur d'autres qui leur ressemblent *sans pour cela ressembler nécessairement aux premiers*, et ainsi de suite, indéfiniment. Telle phrase, telle situation n'est comique que parce qu'elle évoque dans notre esprit une image (d'ailleurs fuyante, à peine saisissable), qui en appelle une autre, laquelle en fait surgir une troisième, etc. ; il faut quelquefois remonter très haut pour arriver à l'image originellement risible d'où le comique est descendu, par une série de cascades, à la phrase ou à la situation dont nous rions actuellement. Or, le comique comprend tout ce qui nous fait actuellement rire. Il débordera donc infiniment la formule simple que nous aurons trouvée en remontant à la source et en ne considérant que les types originels.

Sans doute, il serait plus commode de pouvoir dire : « Le comique est ceci ou cela. » L'affaire serait réglée une fois pour toutes, et il n'y aurait pas à faire un effort spécial d'analyse dans chaque cas particulier. Mais que voulez-vous ? ni l'esprit ni la nature ne sont des choses simples. Comme le rire est un plaisir, le comique travaille indéfiniment à s'étendre. Il cherche par mille détours, et le plus loin possible de son origine, de quoi s'alimenter, comme l'arbre va puiser sa nourriture dans le sol par les mille détours de ses radicelles. Le philosophe doit bien tenir compte de cette complication, qui est celle même de la vie.

J'ai essayé de prouver que le rire du comique est une espèce de *brimade sociale*, qu'il cherche originellement à réprimer, sinon certains de nos défauts, du moins leur manifestation extérieure ; que les défauts risibles sont surtout ceux qui témoignent d'un *raidissement* contre la vie sociale (d'une *inadaptation*, comme vous le dites si bien), qu'en ce sens les effets comiques dominateurs sont des effets de raideur, et qu'à la source du comique on trouve l'automatisme. Il n'y a d'*essentiellement* risible, ai-je dit, que ce qui est automatiquement accompli. Vous opposez à cette

thèse des exemples de comique où il n'y a rien, dites-vous, d'automatique. Je ne puis que vous répondre : vous avez raison, cher collègue, vous avez cent fois raison. Il n'y a pas trace d'automatisme dans certains de vos exemples. Et, néanmoins, si vous voulez savoir d'où ils dérivent leur vertu comique, c'est à l'automatisme que vous devez remonter.

Je ne voudrais pas vous fournir un exemple supplémentaire de ridicule en me citant complaisamment moi-même. Je vais bien être obligé, cependant, de vous renvoyer à quelques-uns des types que j'ai définis et dont j'ai montré par quels fils, souvent d'une ténuité extrême, ils se rattachent à l'automatisme.

Bergson s'attarde alors sur des exemples empruntés à Molière, jugeant qu'Orgon nous apparaît comme une espèce de pantin dont Tartuffe tiendrait la ficelle ; et que l'intrigue de *L'École des femmes* suit un mouvement d'horlogerie en trois temps :

1. Horace se confie à Arnolphe ;
2. Arnolphe croit avoir paré le coup ;
3. Agnès tourne ses précautions au profit d'Horace.

J'arrive aux *mots* comiques que vous énumérez en faisant remarquer que ce sont des mots d'absurdité spontanée, nullement automatiques. D'abord, je ne suis pas sûr que certains de vos exemples ne portent pas la marque de l'automatisme. Un président d'assises interpelle un accusé : « Ah ! vous avez des remords ! C'est avant qu'il faut avoir des remords, et non pas après ! » Jamais il n'eût lâché cette absurdité s'il n'existait certaines phrases courantes du type de celle-ci : « Ce qui est fait est fait. C'est avant d'agir qu'il faut réfléchir… etc. » Mais de l'idée générale de *réflexion sur ce qu'on fait* (réflexion qui peut s'exercer, indifféremment, avant et après l'acte) on a passé insensiblement à une idée voisine, qui en est presque un cas particulier, l'idée du remords, qui, lui, ne peut venir qu'après l'acte accompli. Il y a donc bien ici un moule de phrase consacré, automatiquement employé, où s'insère une absurdité qui rend l'automatisme visible.

Même observation pour l'exemple suivant. Le juge s'adresse à un monsieur qui demande le divorce : « Eh monsieur, aussi, quand on veut divorcer, on ne se marie pas ! » Il y a encore ici la phrase banale : « Si c'est pour divorcer, il vaut mieux ne pas se marier. » Il suffit d'y faire un très léger changement pour la convertir en une phrase absurde, qui, prononcée, rend sensible l'automatisme de celui qui la prononce.

Le mot du beau-père assistant à la lecture du contrat : « Mais, sac à papier ! on ne parle que de ma mort là-dedans ! », est merveilleusement comique, je vous l'accorde. Mais, pour en compléter l'effet, il faut y joindre la réplique : « De quoi donc voulez-vous qu'on parle ? » et l'analyse en deviendra possible. On y trouvera : 1º le comique que j'ai appelé « explosif » celui qui se produit quand un vice ou une faiblesse (ici l'égoïsme naïf, la peur de penser à la mort) se découvre inconsciemment lui-même dans un geste involontaire ; 2º un effet voisin de celui que j'ai dû appeler, à défaut d'une expression moins barbare, « l'interférence de deux séries ». On y trouvera beaucoup d'autres choses encore, car le mot est de ceux dont le timbre comique est fait de résonances multiples et profondes.

Je ne voudrais pas allonger outre mesure cette lettre déjà longue, mais je ne puis laisser sans réponse la dernière partie de votre article. Quand vous dites qu'on passe par degrés du comique au tragique, je suis entièrement de votre avis. Il en est ainsi, en général, des choses entre lesquelles il y a opposition. Ce n'est pas une raison pour qu'on ne puisse pas, pour qu'on ne doive pas décrire chacune d'elles de manière à dégager ce qu'elle a de propre. Et il faut bien dès lors considérer le cas idéal et extrême. De ce que le personnage tragique aura été caractérisé par son *individualité* et

le personnage comique par sa *généralité*, il ne suivra pas que le comique et le tragique n'empiètent constamment l'un sur l'autre.

Qu'une foule de comédies aient d'ailleurs pour titre un nom propre, je ne l'ai jamais contesté. J'ai simplement fait remarquer que beaucoup ont pour titre un nom commun, et surtout (c'est là le seul point important) que si nous entendons prononcer un nom commun de vice ou de défaut, ce n'est pas à une tragédie que nous penserons. Une pièce qui puisse s'appeler *Le Jaloux* sera *Sganarelle* ou *George Dandin*, mais non pas *Othello*.

Il me reste, mon cher collègue, à vous dire combien je vous suis reconnaissant d'avoir consacré à mon petit livre une si importante et si intéressante étude. Je vous en remercie sincèrement, et je vous prie de croire à mes sentiments les plus dévoués.

H. BERGSON.

Sur l'impossibilité de donner une définition du comique et de ramener tous les effets à une formule simple (fût-ce l'automatisme), sur ce qu'il faut entendre ici par une explication, etc., je me suis expliqué dans les passages suivants de mon livre : pages 1 à 3, 8, 21-22, 65-66, 97, etc.[9].

1919 : réponse de Bergson à Yves Delage

Zoologiste de formation, Yves Delage (1854-1920) est nommé préparateur à la station biologique de Roscoff. Puis il enseigne au titre de professeur à la faculté des sciences de Paris (1886), tout en dirigeant le laboratoire de zoologie expérimentale. En 1895, il fonde *L'Année biologique* et devient membre de l'Académie des sciences. Par la suite, il participera au débat sur le suaire de Turin, qu'il juge authentique. En 1916, la médaille Darwin couronne ses travaux. Il a publié de nombreux ouvrages de sa spécialité mais aussi *Les Théories de l'évolution* (1909), *Comment pensent les bêtes* (1911) ou *Le Rêve* (1920).

Se considérant comme un « philosophe de rencontre », il envoie à *La Revue du mois* (10 août 1919) une étude sur le rire qu'il met en équation : celui-ci est causé par une désharmonie imprévue (D) qui produit un effet désagréable (D'). Puis il esquisse une typologie qui distingue le comique satirique, le comique de situation, le burlesque et l'absurde, « type Alphonse Allais, notre moderne monsieur de Crac » (p. 339). Dans tous les cas, s'en dégage le facteur constant qu'il a mis au jour. Le directeur de la revue s'étant étonné qu'il ne fasse aucune référence à l'essai de Bergson, Yves Delage lui avoue en ignorer jusqu'au titre.

Après en avoir pris connaissance, il le conteste sur plusieurs points, jugeant peu utile la référence au diable à ressort et non pertinente l'opposition entre généralité de la comédie et individualité du drame, comme l'indique selon lui l'exemple de Faust : « Après la lecture si captivante du livre de M. Bergson, nous restons convaincus que les vrais

facteurs du comique sont bien D et D', c'est-à-dire plus ou moins d'illogisme, de désharmonie, uni à plus ou moins de désagrément » (p. 354). Son article « Sur la nature du comique » est publié dans *La Revue du mois*, le 10 août 1919 (p. 338-354).

La réponse de Bergson paraît par la suite dans la rubrique « Notes et discussions » de la même revue, le 10 novembre 1919 (p. 514-517). Une partie de cette lettre sera reprise en appendice de la 23e édition du *Rire* (1924). Nous en reproduisons ici l'intégralité, en composant *en italiques* les passages qui n'avaient pas été reproduits en 1924.

À propos de La Nature du comique

À monsieur Yves Delage.

Cher et éminent confrère,

J'ai trouvé chez moi, en rentrant à Paris, La Revue du mois *et la lettre que vous avez bien voulu y joindre. Je ne veux pas tarder davantage à vous remercier, à vous dire aussi avec quel intérêt je vous ai lu. Vous signalez deux caractères du comique qui me paraissent fort importants. Et vous présentez votre thèse sous une forme si séduisante, avec de si pénétrantes analyses, que les objections ne viennent pas tout de suite à l'esprit. Celui qui voudrait en chercher aurait à confronter votre définition avec beaucoup d'exemples pris au hasard dans la littérature, dans l'art et dans la vie.*

Vous m'avez fait beaucoup d'honneur en soumettant à la critique le petit livre que j'ai écrit sur le même sujet. Vous étonnerai-je en vous disant que cette critique ne m'a pas convaincu ? La théorie que je propose dans mon livre ne me paraît nullement incompatible avec la vôtre, pas plus d'ailleurs qu'avec aucune des autres théories du comique, lesquelles procèdent généralement selon une méthode analogue à celle que vous avez suivie vous-même. Sur cette question de méthode, à laquelle j'attache une grande importance, je me permets d'appeler votre attention.

On peut définir le comique par un ou plusieurs caractères généraux, extérieurement visibles, qu'on aura rencontrés dans des effets comiques çà et là recueillis. Un certain nombre de définitions de ce genre ont été proposées depuis Aristote ; la vôtre me paraît avoir été obtenue par cette méthode : vous tracez un cercle, et vous montrez que des effets comiques, pris au hasard, y sont inclus. Du moment que les caractères en question ont été notés par un observateur perspicace, ils appartiennent, sans doute, à ce qui est comique ; mais je crois qu'on les rencontrera souvent, aussi, dans ce qui ne l'est pas. La définition sera généralement trop large. Elle satisfera – ce qui est déjà quelque chose, je le reconnais – à l'une des exigences de la logique en matière de définition : elle aura indiqué quelque condition *nécessaire*. Je ne crois pas qu'elle puisse, vu la méthode adoptée, donner la condition *suffisante*. La preuve en est que plusieurs de ces définitions sont également acceptables, quoiqu'elles ne disent pas la même chose. Et la preuve en est surtout qu'aucune d'elles, à ma connaissance, ne fournit le moyen de construire l'objet défini, de fabriquer du comique.

J'ai tenté quelque chose de tout différent. J'ai cherché dans la comédie, dans la farce, dans la caricature, dans l'art du clown, etc., les *procédés de fabrication* du comique. J'ai cru apercevoir qu'ils étaient autant de variations sur un thème plus général. J'ai noté le thème, pour simplifier ; mais ce sont surtout les variations qui importent. Quoi qu'il en soit, le thème fournit une définition générale, qui est cette fois une règle de construction. Je reconnais d'ailleurs que la définition ainsi obtenue risquera de paraître trop étroite, comme les définitions obtenues par l'autre méthode étaient trop larges. Elle paraîtra trop étroite, parce que, à côté de la chose qui est risible par essence et par elle-même, risible en vertu de sa structure interne, il y a une foule de choses qui font rire en vertu de quelque ressemblance superficielle avec celle-là, ou de quelque rapport accidentel avec

une autre qui ressemblait à celle-là, et ainsi de suite ; le rebondissement du comique est sans fin, car nous aimons à rire et tous les prétextes nous sont bons ; le mécanisme des associations d'idées est ici d'une complication extrême ; de sorte que le psychologue qui aura abordé l'étude du comique avec cette méthode, et qui aura dû lutter contre des difficultés sans cesse renaissantes au lieu d'en finir une bonne fois avec le comique en l'enfermant dans une formule, risquera toujours de s'entendre dire qu'il n'a pas rendu compte de tous les faits. Quand il aura appliqué sa théorie aux exemples qu'on lui oppose, et prouvé qu'ils sont devenus comiques par ressemblance avec ce qui était comique en soi-même, on en trouvera facilement d'autres, et d'autres encore : il aura toujours à travailler. En revanche, il aura étreint le comique, au lieu de l'enclore dans un cercle plus ou moins large. Il aura (s'il réussit) donné le moyen de fabriquer du comique – tout au moins le comique simple, celui par lequel la fabrication en gros est bien obligée de commencer. Telle est l'entreprise que j'ai tentée. J'ajoute qu'en même temps que j'ai voulu déterminer les procédés de fabrication du risible, j'ai cherché quelle est l'intention de la société quand elle rit. Car il est très étonnant qu'on rie, et la méthode d'explication dont je parlais plus haut n'éclaircit pas ce petit mystère. Je ne vois pas, par exemple, pourquoi la « désharmonie », en tant que désharmonie, provoquerait de la part des témoins une manifestation spécifique telle que le rire, alors que tant d'autres propriétés, qualités ou défauts, laissent impassibles chez le spectateur les muscles du visage. Il reste donc à chercher *quelle est la cause spéciale de désharmonie* qui donne l'effet comique ; et on ne l'aura réellement trouvée que si l'on peut expliquer par elle pourquoi, en pareil cas, la société se sent tenue de manifester. Il faut bien qu'il y ait dans la cause du comique quelque chose de légèrement attentatoire (et de *spécifiquement* attentatoire à la vie sociale, puisque la société y répond par un geste qui a tout l'air d'une réaction défensive, par un geste qui fait légèrement peur. C'est de tout cela que j'ai voulu rendre compte. *Voilà pourquoi j'estime, mon cher confrère, que mes réflexions sont de nature à compléter les vôtres, et ne les contredisent en aucune manière. Laissez-moi, pour conclure, vous féliciter d'avoir écrit ces jolies pages d'analyse psychologique, et croyez, je vous prie, à mes sentiments de haute considération.*

H. BERGSON.

P.-S. – Je n'ai pas pris vos objections une à une, parce que ma lettre était déjà bien longue ; mais je ne puis décidément résister à la tentation. Dans les quatre cas que vous citez au paragraphe 1er (p. 350 et 351 de La Revue*), il est naturel que « le mécanique plaqué sur du vivant » ne fasse pas rire. C'est que le spectateur est pris de pitié ou de crainte. Le rire est incompatible avec l'émotion, inhibé par l'émotion. Je me suis expliqué là-dessus dans les premières pages de mon livre.*

Je passe au paragraphe 2. Le premier exemple que vous m'opposez (tiré de Tartuffe*) se trouve justement analysé par moi dans un passage du second chapitre (p. 74 et 75 du* Rire*). Quant au second, il rentre dans la catégorie des « pièges du langage », que j'ai décrite aux pages 109 et 110. Je l'aurais cité si je l'avais connu.*

Enfin, je n'ai jamais nié qu'un personnage de tragédie éprouvât des sentiments dont tous les hommes peuvent éprouver quelque chose. Ce que j'ai dit, c'est que l'objet du poète tragique est de donner à ces sentiments une telle individualité qu'ils s'incarnent en un personnage destiné à rester unique, dans une situation unique, de sorte que l'idée ne nous viendra jamais, même si nous éprouvons quelque chose de ce que le personnage éprouve, de nous considérer comme des imitateurs ; au contraire, l'objet du poète comique est de présenter un type qu'on paraîtra désormais imiter. Si Molière avait entendu dire d'un hypocrite « c'est un Tartuffe », il eût été content, il se serait dit qu'il avait atteint le but. Mais si Corneille ou Shakespeare avaient entendu dire : « Voici un Polyeucte », « Voilà un Macbeth », je crois qu'ils en eussent été fâchés, et que les personnages créés par eux leur en eussent parus dégradés : ils avaient cru faire de l'unique. Même observation pour Faust, puisque c'est l'exemple que vous citez et commentez si curieusement. Si l'on disait « un Faust », « un Méphistophélès » (et l'on dit, en effet, « méphistophélique »), ce serait qu'on aurait donné une nuance de comédie au drame, ou à certaines de ses parties. Les personnages, devenus imitables, apparaîtraient comme imitateurs d'eux-mêmes, prisonniers de certaines habitudes, sujets à certains

tics, mécanisés dans une certaine mesure. Le comique, dans ce qu'il a d'essentiel, est cette mécanisation[10].

1930 : Jean Vertex, « Ce que nous dit M. Henri Bergson à propos du rire au spectacle »

En dépit d'une œuvre philosophique considérable, qu'il poursuit tout au long de son existence, Bergson demeure au yeux du grand public l'auteur du *Rire*. En témoigne cet entretien paru d'abord dans *Marseille matin* (21 août 1930) et repris dans *Excelsior* (30 avril 1933). Il y est interrogé par Jean Vertex (1904-1971), auteur de sketches, de poèmes, de chroniques et de chansons montmartroises. Journaliste en herbe, il mène alors une enquête sur le rire au théâtre qu'illustrent les succès d'auteurs du boulevard comme Sacha Guitry ou Jacques Deval. Non sans réticences, Bergson lui répond au pied levé.

Cet entretien est d'un intérêt secondaire. Il montre cependant que le philosophe est demeuré fidèle jusqu'à la fin de sa vie à quelques thèmes et thèses, comme l'« insensibilité » du rieur, la cohésion d'un groupe que sollicite le rire et par là même sa fonction sociale. Trois décennies se sont écoulées sans que ses positions marquent une évolution ou enregistrent quelque influence que ce soit : de toute évidence, de même qu'il ne s'est guère intéressé aux œuvres de la fin du XIXe siècle, il est demeuré imperméable à l'actualité du comique au XXe, qu'elle soit théorique ou culturelle. N'ont traversé sa voie ni les publications de Sigmund Freud, ni les sacrilèges de Dada et des surréalistes, ni même le cinéma burlesque, avec les films de Buster Keaton ou de Charlie Chaplin.

Ce que nous dit M. Henri Bergson à propos du rire au spectacle
par Jean VERTEX

La foule se presse dans les salles où l'on rit. C'est ce fait incontestable qui nous a donné l'idée de demander à quelques éminentes personnalités des lettres et du théâtre de nous parler de cette course à la gaieté ou – qui sait ? – de cette course à l'oubli paraissant s'affirmer comme un signe des temps.

Comment ne pas d'abord songer à interroger le grand philosophe du rire qui apporta le premier à l'étude du comique une vigueur et une précision définitives ? Mais si cette interview s'imposait, elle ne présentait pas moins de considérables difficultés. Car on n'aborde pas un tel esprit dont le génie et l'autorité sont universels sans éprouver un sentiment de respect doublé d'une certaine crainte et d'une bien chaude émotion…

J'arrive cependant chez le savant célèbre, boulevard Beauséjour, très décidé et courageux, je veux dire armé du courage de celui qui se jette à l'eau.

– Je ne reçois jamais les journalistes, me déclare aussitôt le maître d'une voix douce et apparemment inflexible. Je n'accorde pas d'interview : j'ai passé ma vie à exprimer ce que j'avais à dire…

– Alors, maître, voulez-vous supposer un instant que vous avez devant vous un élève ignoré, humble admirateur dont le vœu le plus cher serait d'avoir l'honneur de vous écouter pendant quelques minutes, simplement, discrètement ?

Je l'implore presque. Hier, j'ai employé ma nuit à relire *Le Rire,* ce livre inoubliable de mon illustre interlocuteur. Tel un potache, j'ai « bachoté » mon cours. Vais-je cependant échouer au port ? Sans répondre, il me considère de son regard clair, pénétrant, si plein de vie, où je découvre un rai providentiel de bonté, d'indulgence… et au moment de voir s'évanouir ma chance, le maître, au contraire, accepte l'entretien :

– Qu'attendez-vous de moi ?

– Rit-on encore ? Pourquoi aime-t-on rire ?…

Je me rends bien compte en moi-même de l'incohérence de mes questions timidement improvisées. Qu'importe, puisqu'elles ne sont qu'un motif de pure forme à recueillir la pensée que j'attends.

– Que signifie le rire, qu'appelle-t-on « risible » ? Mais c'est un malicieux problème auquel les plus grands philosophes, depuis Aristote, se sont attaqués sans le résoudre de façon rigoureuse, absolue. Il se dérobe, ce problème, il s'échappe, lançant constamment le défi à la spéculation philosophique. Quant à moi, je me suis toujours défendu de vouloir enfermer la fantaisie comique dans une définition. Avant tout, je n'ai voulu voir en elle que quelque chose de vivant, car le comique est essentiellement humain ; en dehors de ce qui est humain, il ne peut y avoir de comique. Rien de ce qui est inerte, de ce qui est matière, ne sera jamais risible. On ne rit pas d'un objet en soi, mais à cause du rapport qui l'unit à l'homme : et si l'on rit d'un animal c'est parce qu'on croit découvrir dans son geste, dans sa manière d'être, une ressemblance avec nous-même. Un des caractères remarquables du rire c'est l'insensibilité qui l'accompagne habituellement. Le comique, en effet, ne provoque un choc, un ébranlement, que s'il porte sur une âme calme, indifférente, une âme qui n'est point sollicitée par d'autres sentiments. Ainsi, le plus grand ennemi du rire est l'émotion, et s'il arrive qu'on rie d'une personne vous inspirant un sentiment quelconque, on oubliera ce sentiment durant quelques instants, pour rire. Le comique exige pour produire tout son effet une espèce d'anesthésie du cœur : le rire ne s'adresse exclusivement qu'à l'intelligence.

– Et c'est peut-être cette anesthésie provisoire, maître, que le peuple interprète communément par l'oubli ?

Le philosophe ne s'arrête pas à ma remarque, jetée inconsciemment et comme pour prolonger sa pensée en moi-même.

Il poursuit :

– Le rire relève de l'intelligence, mais celle-ci doit rester en contact avec d'autres intelligences. Isolé, on ne rirait. On dirait que le rire absolu a besoin d'un écho. C'est ce contact nécessaire qui établit la contagion entre les rieurs tous environnés par la même atmosphère. Combien de fois n'a-t-on pas dit que le rire du spectateur, au théâtre, est d'autant plus large que la salle est plus pleine ? Combien de fois n'a-t-on pas dit que le comique est intraduisible d'une langue à l'autre, c'est-à-dire bien spécial aux idées d'une société particulière. Pour comprendre le rire, il le faut placer dans son milieu naturel : la société. Car le rire a une signification sociale…

– Donc vous entendez, maître, que l'homme cherche naturellement à rire ?

– C'est évident. Le comique ne semble-t-il pas naître quand les hommes groupés dirigent tous leur attention sur l'un d'entre eux, faisant taire leur sensibilité et exerçant leur seule intelligence ? Il est bon que parfois les hommes fassent taire leur sensibilité… Le rire est nécessaire à la vie. Quel que soit le genre de comique qui le provoque, il est également sain. Les hommes, de tout temps, riront ou voudront rire et je ne connais pas de plus détestable préjugé que celui qu'on attribue à tort ou à raison aux diplomates : à savoir qu'on ne doit jamais rire mais se contenter de sourire[11] …

2. *Le rire en images*

Inscrite dans le « cadre » de la drôlerie (et non dans celui de la métaphore poétique[1]), l'interférence entre « deux systèmes d'idées » ou « deux séries indépendantes » constitue une « source intarissable d'effets comiques ». Selon Bergson, cette « loi » rend compte de mises en œuvre dans les domaines les plus variés, provoquant à coup sûr le rire ou le sourire. Il en va ainsi, entre tant d'exemples, pour l'épisode de la « danse des petits pains » dans *La Ruée vers l'or* de Charlie Chaplin : on y voit le héros se consoler de sa solitude, un soir de réveillon, en transformant deux petits pains disposés sur la table en chaussons de ballerine qui alternent pas coulés, pas coupés et entrechats ; ou encore pour le calembour sacrilège que *Le Canard enchaîné* a inscrit à la « une », lorsque le général de Gaulle, président de la République, dut subir une opération de la prostate : « Miction accomplie ! » Appliquée à tous les modes d'expression, cette technique peut être renouvelée *ad libitum*. Nous en donnons deux exemples, empruntés cette fois à des dessinateurs de presse parmi les plus réputés en France, Plantu et Sempé.



Dessin de Plantu à la « une » du *Monde* du 22 octobre 2011.

L'exemple d'un dessin de Plantu à la « une » du *Monde*

Cette caricature entremêle des informations qui relèvent de rubriques diverses. Selon les lecteurs qui en prennent connaissance, elle sera considérée comme drôle (ce à quoi elle vise), agaçante (ce qui peut arriver pour qui la juge inopportune, de mauvais goût) ou inintelligible (pour qui méconnaît ou ne suit pas de près l'actualité).

Il s'agit d'un dessin daté (22 octobre 2011) où l'auteur multiplie les références à des événements récents – et qui ne sont pas du même ordre : vie économique, politique internationale et nationale, faits divers, carnet « mondain ». Cette multiplicité de références est à l'image d'une information tumultueuse, devenue difficile à maîtriser tant s'y entremêlent toutes sortes de faits dont certains peuvent être jugés mineurs au regard d'autres, d'une extrême gravité.

À l'arrière-plan, des événements majeurs : une multitude d'individus et de drapeaux évoquent des drames qui touchent de nombreux pays, tantôt aux prises avec les difficultés que rencontre la monnaie européenne, tantôt en proie aux révolutions qui ébranlent le monde arabo-musulman.

Au premier plan, des événements d'importance moindre : la naissance de la petite fille qu'attendait le couple présidentiel français, Carla Bruni et Nicolas Sarkozy (de qui elle emprunte les traits). Elle a pour nounou Dominique Strauss-Kahn, ex-directeur du Fonds monétaire international et ex-candidat socialiste, favori des sondages pour la prochaine élection présidentielle de mai 2012. Depuis plusieurs mois, il fait l'objet de poursuites pour des affaires de mœurs : inculpé ou soupçonné, il est placé « hors jeu » et dispose désormais de suffisamment de temps libre pour s'« occuper de la petite », ce qui ne va pas sans susciter la crainte d'une manœuvre pédophile.

Pour apprécier le comique de cette caricature :

1. il faut en déchiffrer et en démêler les nombreuses allusions ;

2. en apprécier les insolences qui n'épargnent ni les partisans de la droite au pouvoir ni ceux de l'opposition de gauche. À titre d'exemple, le bébé, délaissé par ses parents, est accaparé par un opposant qui ne désespère pas

d'accéder au pouvoir, comme l'indiquent la sucette tricolore et le ruban rouge de l'enfant.

Le caricaturiste fait appel au savoir de son lecteur et à sa complicité. Il faut aussi que les multiples composantes de son dessin (difficiles à discerner puis à interpréter une à une) soient rapidement perçues, pour que la drôlerie s'en dégage : chaque élément y joue un rôle, la face décatie et la tenue de Dominique Strauss-Kahn, comme les remerciements du bébé qui l'appelle « tonton » en le prenant pour François Mitterrand, ex-président socialiste, ainsi surnommé par ses jeunes admirateurs.

La drôlerie de ce dessin daté résulte d'un amalgame. L'auteur y accumule les références, les clins d'œil, les plaisanteries parfois scabreuses, sans cacher l'inquiétude qu'il éprouve. Au lecteur de faire la synthèse d'informations multiples, hétérogènes, parfois contradictoires. En tout cas, le *principe d'interférence* entre séries indépendantes les unes des autres – comme la vie privée, les faits divers, les crises nationales et internationales, financières et politiques – constitue le *principe d'unification* des multiples données auxquelles recourt le caricaturiste.

Le comique de l'« humour » : un dessin de Sempé

Dans ses premiers emplois en France, l'*humor* désigne une forme de comique triste, qui perturbe les catégories traditionnelles (comédie, tragédie). À partir du XIXe siècle, avec l'*humour*, des expressions comme le « grotesque triste » (Flaubert), le « mélange du grotesque et du tragique » (Baudelaire) ou le « comique macabre » (Jarry) renouvellent les sensibilités.

En couverture de *Télérama* (du 5 au 11 novembre 2011), un dessin de Jean-Jacques Sempé, que légende une interrogation : « Et s'il n'y avait plus de libraires ? », illustre cette mélancolie souriante. Il introduit le spectateur dans une vaste bibliothèque d'appartement, qui se prolonge en son fond sur les deux côtés. Les livres s'y alignent en rangs serrés. Sur le mur qui fait face, une fenêtre s'ouvre au monde extérieur : elle donne sur une rue animée où s'entrecroisent passants et véhicules. On reconnaît le spectacle familier des allées et venues et des embouteillages tonitruants. Au loin, un arbre maigrelet rappelle que la nature existe, quelque part ailleurs.

Alors que la bibliothèque se présente en couleurs dans la prédominance d'un jaune lumineux, la scène de rue figure en noir et blanc. À l'ensoleillement de la pièce s'oppose la grisaille du dehors. Sur le rebord de la fenêtre, un chat noir, vu de dos, observe le spectacle à travers la vitre, comme on le ferait d'une image animée sur un écran. Le contraste entre l'intérieur de la pièce et le monde extérieur est renforcé par celui des deux colorations, ainsi que par le calme du dedans, en opposition avec l'agitation du dehors. Le chat tourne le dos aux rayonnages, et pour cause : ne l'intéressent que les scènes toujours mouvantes de la rue. Seule créature vivante dans la pièce, sa présence laisse entendre que la vie des livres, le monde intérieur sont désormais abandonnés, au profit d'une activité débridée à laquelle tous participent.

Faut-il penser que la bibliothèque ressemble à un cimetière qu'éclaire un soleil d'automne, que le chat noir présage quelque mauvaise nouvelle ? Le spectacle qui le fascine est comparable à ceux que nous contemplons sur nos propres écrans : ils nous sollicitent et nous détournent de l'univers des livres. Sempé se garde bien d'exprimer ces choses en clair, il se contente de suggérer, de mettre en relation deux mondes qui s'opposent et s'ignorent. Illustrant la couverture d'un magazine attentif à la vie culturelle, son dessin ne manque pas de provoquer l'esquisse d'un sourire désenchanté.

Comme le montre cette illustration, l'humour ne dément pas le principe cher à Bergson d'une « interférence entre deux séries ». C'est en effet le parallèle et l'empiètement virtuel entre deux mondes – incompatibles l'un à l'autre – qui produisent l'effet drôle, un amusement morose et nostalgique, du fait que la belle quiétude du premier plan évoque désormais un paradis perdu. La bibliothèque est abandonnée, au profit des vains tumultes de la vie urbaine. La relation temporelle des deux représentations inscrit *en regard* les bonheurs du passé et les menaces du présent.

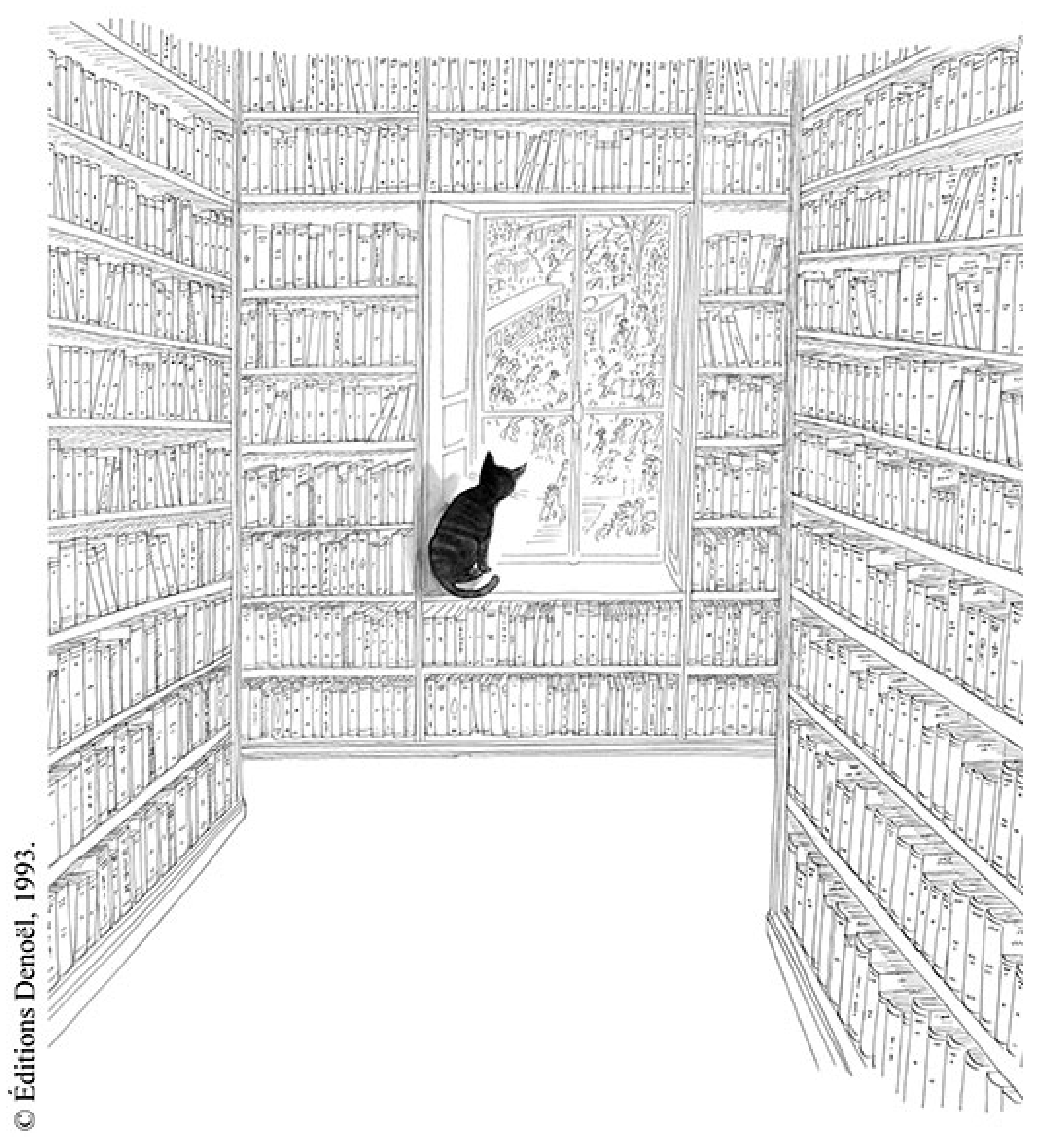


Illustration de Jean-Jacques Sempé en couverture de *Télérama*, « Et s'il n'y avait plus de libraires ? » du 5 au 11 novembre 2011.

CHRONOLOGIE

	VIE ET ŒUVRE DE BERGSON	CONTEXTE HISTORIQUE ET INTELLECTUEL
1859	18 octobre : naissance à Paris de Henri Bergson, d'un père d'origine juive polonaise, compositeur, et d'une mère anglaise. Bergson vit ses neuf premières années à Londres.	Jonathan Swift, *Opuscules humoristiques*, première traduction française.
1861		Henri Sumner Main, *Ancient Law*.
1862		Charles Darwin, *De l'origine des espèces*, première traduction française. Herbert Spencer, *Premiers Principes*. Léon Dumont, *Des causes du rire*. Jean-Paul Richter, *Poétique ou Introduction à l'esthétique*, traduction française, 2 vol.
1863		Charles Lévêque, « Le rire, le comique et le risible dans l'esprit et dans l'art », *Revue des Deux Mondes*.
1864		Fustel de Coulanges, *La Cité antique*.
1869	Bergson, dont les parents sont à Londres, vit seul à Paris où il est élève au lycée Bonaparte (futur lycée Condorcet) jusqu'en 1877.	Lewis Carroll, *Alice au pays des merveilles*, première traduction française.
1870		2 septembre : effondrement de l'Empire après la bataille de Sedan. 4 septembre : début de la IIIe République. Hippolyte Taine, *De l'intelligence*. Théodule Ribot, *La Psychologie anglaise contemporaine*.
1871		Thiers est élu chef du pouvoir exécutif. En mars, début de la Commune, qui s'achève en mai avec la Semaine sanglante (21-28 mai). Edward B. Tylor, *Primitive Culture*.
1872		Mark Twain, première traduction française de contes dans la *Revue des Deux Mondes* (juillet-août).
1873		Une coalition conservatrice impose les lois dites de l'Ordre moral. Démission de Thiers. Mac-Mahon est élu premier président de la IIIe République.
1875		Victor Courdaveaux, *Le Rire dans la vie et dans l'art*. 16 juin : première pierre de la construction de la basilique du Sacré-Cœur. Reconnue d'« utilité publique », dans un propos de « réparation » après la défaite face à la Prusse et la Commune de Paris, elle est construite sur la butte Montmartre, où avait éclaté la Commune (architecte : Paul Abadie). Elle sera inaugurée le 5 juin 1891 et consacrée en 1919.
1876		Louis Philbert, *De l'esprit, du comique, du rire*.
1877	Bergson reçoit le premier prix au concours général de mathématiques.	
1878	Bergson est reçu troisième à l'École normale supérieure (le premier de sa promotion est Jean Jaurès).	Mort de Claude Bernard. Alfred Espinas, *Les Sociétés animales*. Eugène Labiche, *Théâtre complet*.
1879		Démission de Mac-Mahon. Jules Grévy est élu président de la

		République, et Gambetta devient président de la Chambre des députés. Consolidation définitive du régime républicain. Création du mensuel *L'Hydropathe* (dernier numéro en 1880).
1880	5 novembre : il opte officiellement pour la nationalité française.	Eugène Labiche entre à l'Académie française.
1881	Bergson obtient l'agrégation de philosophie, la même année que Jaurès. Sujet de la leçon : « Quelle est la valeur de la psychologie actuelle ? »	Théodule Ribot, *Les Maladies de la mémoire*. Jules Moinaux, *Les Tribunaux comiques*. Mark Twain, *Esquisses américaines*, traduction française d'un choix de contes par É. Blémont.
1882	Il occupe différents postes en province.	Lois Ferry sur l'enseignement laïc, gratuit et obligatoire. Vogue européenne des panoramas. Eadweard Muybridge présente à Paris ses décompositions photographiques du mouvement. Création de l'hebdomadaire *Le Chat noir* (dernier numéro en 1895).
1883	Il est nommé à Clermont-Ferrand, où il enseignera au lycée et à l'université jusqu'en 1888.	Paul Bourget, *Essai de psychologie contemporaine*, 1re série. Auguste Villiers de l'Isle-Adam, *Contes cruels*. Louis Philbert, *Le Rire : essai littéraire, moral et psychologique*. Charles Leroy, *Le Colonel Ramollot*. Albert Robida, *Le XXe siècle*.
1884	Compte rendu de la conférence « Le rire : de qui rit-on ? Pourquoi rit-on ? » dans *Le Moniteur du Puy-de-Dôme*.	Loi Waldeck-Rousseau autorisant les syndicats. Herbert Spencer, *Principes de sociologie*. Joris-Karl Huysmans, *À rebours*. Henry Gauthier-Villars (futur Willy) publie sa conférence sur Mark Twain. À propos des contes de Twain, Félix Fénéon propose une « définition » de l'humour dans la *Revue indépendante* (octobre).
1886		Georges Courteline, *Les Gaietés de l'escadron*. Paul Bourget, *Essai de psychologie contemporaine*, 2e série. Premier almanach Vermot. Alfred Michiels, *Le Monde du comique et du rire*.
1887		Coquelin cadet, *Le Rire*, illustrations de Sapeck. Jules Laforgue, *Moralités légendaires*. Eugène Mouton, *Histoire de l'invalide à la tête de bois* (deuxième publication après celle du *Figaro*, 5 avril 1857).
1889	Publication de sa thèse de doctorat, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, soutenue l'année précédente avec sa thèse latine *Quid Aristoteles de loco senserit* (« La théorie aristotélicienne du lieu »).	Exposition universelle de Paris. Juillet : fondation de la IIe Internationale. Pierre Janet, *L'Automatisme psychologique*. Théodule Ribot, *Psychologie de l'attention*.
1890	Il est nommé professeur au lycée Henri-IV, où il restera jusqu'en 1898.	William James, *The Principles of Psychology* (*Principes de psychologie*). Ernest Renan, *L'Avenir de la science*. Gabriel Tarde, *Les Lois de l'imitation*. Première édition du *Rameau d'or* de James G. Frazer.
1891		Alphonse Allais, *À se tordre, histoires chatnoiresques*.
1892	Bergson se marie avec Louise Neuburger.	Scandale de Panama. August Weismann, *Aufsätze über Vererbung und Verwandte biologische Fragen* (*Essai sur l'hérédité et la sélection naturelle*). Claude Monet, début de la série des *Cathédrales de Rouen*. Edmond Perrier, *Les Colonies animales et la formation des organismes*. Jules Huret, « Le rire français », enquête dans *Le Figaro* (décembre).
1893	Naissance de sa fille Jeanne, sourde et muette.	Émile Durkheim, *De la division du travail social*. George Auriol, *Histoire de rire*. Auguste Penjon, « Le rire et la liberté », *Revue philosophique de la France et de l'étranger* (août). Alphonse Allais, *Pas de bile !* et *Le Parapluie de l'escouade*. Georges Courteline, *Messieurs les ronds-de-cuir*, préface de Marcel Schwob, « Le rire ».
1894		Le capitaine Alfred Dreyfus est condamné en décembre pour espionnage. Dans les années qui suivent, le procès Dreyfus devient une affaire d'État. Bergson ne prendra pas publiquement position.

		Claude Debussy, première exécution du *Prélude à l'après-midi d'un faune*. Jules Lemaître, *Les Gaietés du Chat noir* (anthologie établie par Alphonse Allais). Alphonse Allais, *Rose et vert pomme*. Fondation de l'hebdomadaire illustré *Le Rire* (dernier numéro en 1950).
1895		Camille Mélinand, « Pourquoi rit-on ? Essai sur la cause psychologique du rire », *Revue des Deux Mondes* (janvier-février). Émile Durkheim, *Les Règles de la méthode sociologique*. H.G. Wells, *La Machine à explorer le temps*. André Gide, *Paludes*. 28 décembre : première projection des frères Lumière à Paris.
1896	*Matière et mémoire*.	Début de la parution de *L'Année sociologique*. Théodule Ribot, *La Psychologie des sentiments*. Alfred Jarry, *Ubu roi* au théâtre de l'Œuvre.
1897		Alphonse Allais, *Album primo-avrilesque*. Paul Lacombe, « Du comique et du spirituel », *Revue de métaphysique et de morale* (septembre).
1898	Bergson est nommé maître de conférences à l'École normale supérieure, où il enseignera deux ans, et aura notamment pour élève Charles Péguy.	Zola, « J'accuse », *L'Aurore*. Émile Durkheim, « Représentations individuelles et représentations collectives », *Revue de métaphysique et de morale*. Décembre : une voiture conduite par Louis Renault atteint la place du Tertre, sur la butte Montmartre.
1899		Mort de Félix Faure, président de la République, remplacé par Émile Loubet. Sigmund Freud, *Die Traumdeutung (L'Interprétation des rêves*). Marcel Mauss et Henri Hubert, « Essai sur la nature et la fonction du sacrifice », *L'Année sociologique*. Paul Acker, *Humour et humoristes*. Alcanter de Brahm, *L'Ostensoir des ironies*. Alphonse Allais fonde l'hebdomadaire *Le Sourire*.
1900	Bergson publie *Le Rire* dans *La Revue de Paris* en deux livraisons : janvier-février et mars-avril. L'ouvrage paraît en volume chez F. Alcan. Il est élu au Collège de France (chaire de philosophie ancienne).	Georges Courteline et Jules Lévy, *Le commissaire est bon enfant*, au théâtre Antoine. Jean Jaurès, premiers fascicules de l'*Histoire socialiste de la Révolution française*. Exposition universelle de Paris (palais de l'Électricité). Mark Twain, *Contes*, traduction française de G. de Lautrec.
1901	Il est élu à l'Académie des sciences morales et politiques.	Loi établissant la liberté d'association. Élie Halévy, *La Formation du radicalisme philosophique*. Début des « Spéculations » d'Alfred Jarry dans *La Revue blanche*.
1902		Henri Poincaré, *La Science et l'hypothèse*. William James, *The Varieties of Religious Experience* (*Les Formes multiples de l'expérience religieuse*). Début de la crise moderniste qui secoue l'Église catholique. Alphonse Allais, *Le Captain Cap, ses aventures, ses idées, ses breuvages*. Ludovic Dugas, *Psychologie du rire*. James Sully, *An Essay on Laughter* (*Essai sur le rire*).
1903	Publication, dans la *Revue de métaphysique et de morale*, de l'« Introduction à la métaphysique », qui sera traduite dans plusieurs langues et marquera la naissance du « bergsonisme ». Compte rendu de *An Essay on Laughter* de James Sully dans la *Revue philosophique de France et de l'Étranger*.	Lucien Lévy-Bruhl, *La Morale et la science des mœurs*. Émile Durkheim et Marcel Mauss, « De quelques formes primitives de classification », *L'Année sociologique*. Marcel Mauss et Henri Hubert, « Esquisse d'une théorie générale de la magie », *L'Année sociologique*. Erik Satie, *Trois Morceaux en forme de poire*.
1904	Il succède au sociologue Gabriel Tarde au Collège de France (chaire de philosophie moderne).	Entente cordiale avec l'Angleterre. Jaurès fonde *L'Humanité*. James Sully, *Essai sur le rire, ses formes, ses causes, son développement et sa valeur*, traduction française. Georges Méliès, *Le Voyage à travers l'impossible*.
1905		Révolution russe de 1905. Fondation de la SFIO. Loi sur la séparation de l'Église et de l'État.

		Émile Boutroux, *De la contingence des lois de la nature*. Théodule Ribot, *La Logique des sentiments*. William Bateson introduit le terme « génétique ». Sigmund Freud, *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten* (*Le Mot d'esprit et sa relation avec l'inconscient*).
1906		Dreyfus est réhabilité. Ferdinand de Saussure donne à l'université de Genève trois « Cours de linguistique générale ». Sous ce titre paraîtra en 1916 l'ouvrage rédigé à partir de notes prises par ses élèves. Paul Gaultier, *Le Rire et la caricature*. Félix Fénéon, « Nouvelles en trois lignes », *Le Matin*.
1907	Publication de *L'Évolution créatrice*, qui connaît un immense succès. Début de la gloire de Bergson (le Tout-Paris, dorénavant, se bousculera pour assister à ses cours au Collège de France), mais aussi de la « querelle du bergsonisme ».	William James, *Pragmatism* (*Le Pragmatisme*). L'encyclique « *Pascendi Dominici Gregis* » de Pie X condamne le modernisme. Alfred Jarry compose *La Chandelle verte*. Louis Gasnier, *Les Débuts d'un patineur*, avec Max Linder.
1908		Émile Meyerson, *Identité et réalité*. Georges Sorel, *Réflexions sur la violence*. Louis Forton, début des *Pieds nickelés* dans *L'Épatant*. Georges Feydeau, *Occupe-toi d'Amélie*. Anatole France, *L'Île des pingouins*. Luigi Pirandello, « Essence, caractères et matière de l'humorisme ».
1910		Mort de William James. Lévy-Bruhl, *Les Fonctions mentales dans les sociétés inférieures*. James G. Frazer, *Totemism and Exogamy*. *L'Esprit de la nouvelle Sorbonne*, pamphlet publié sous le nom d'Agathon, attaque Durkheim et loue Bergson. Charles Péguy, *Notre jeunesse*. Edmond Rostand, *Chantecler* au théâtre de la Porte Saint-Martin. Pierre Henri Cami, *Le Petit Corbillard illustré*. Gustave Flaubert, *Dictionnaire des idées reçues* (posthume).
1911		Alfred Jarry, *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphyscien* (posthume). Paul Stapfer, *Humour et humoristes*.
1912		Émile Durkheim, *Les Formes élémentaires de la vie religieuse*. Parution de plusieurs ouvrages consacrés à Bergson, dont *Une philosophie nouvelle. Henri Bergson* d'Édouard Le Roy et *Le Bergsonisme ou Une philosophie de la mobilité* de Julien Benda. Bertrand Russell, « The philosophy of Bergson », *The Monist*. Erik Satie, *Trois Véritables Préludes flasques*. Gaston de Pawlowski, *Voyage au pays de la quatrième dimension* (deuxième édition en 1923). Pierre Mille, *Anthologie des humoristes français*.
1913	Cours à l'université de Columbia, New York.	Début de la publication d'*À la recherche du temps perdu* de Proust. Freud, *Totem et tabou*. *Le Sacre du printemps*, ballet de Diaghilev, musique de Stravinski, fait scandale à Paris. Charles Péguy, *Ève*. Pierre Henri Cami, *Pour lire sous la douche*. Marcel Duchamp, *Nu descendant un escalier* exposé à New York.
1914	Bergson est élu à l'Académie française. À cause de la guerre, il ne prononcera son discours d'investiture qu'en 1918. Le 1er juin, ses principaux ouvrages, à l'exception du *Rire*, sont mis à l'Index par l'Église. Il prononce et publie une série de discours de guerre.	31 juillet : assassinat de Jaurès. 3 août : déclaration de guerre de l'Allemagne à la France. Bertrand Russell, *Our Knowledge of the External World as a Field for Scientific Method in Philosophy* (*La Méthode scientifique en philosophie*). Péguy publie, dans *Les Cahiers de la Quinzaine*, « Note sur M. Bergson et la philosophie bergsonienne ». Il meurt au combat le 5 septembre. Pierre Henri Cami, *L'Homme à la tête d'épingle*. Marcel Duchamp achète au Bazar de l'Hôtel de Ville un égouttoir qu'il baptise « Hérisson » (le terme *ready made* sera trouvé l'année suivante). Charlie Chaplin tourne les premiers « Charlot ».

1915		Albert Einstein formule la théorie de la relativité générale.
1916	Voyage à visée politique en Espagne.	Gaston de Pawlowski, *Inventions nouvelles et dernières nouveautés*.
1917	Bergson entame ses missions diplomatiques, tenues secrètes, auprès du président Wilson, afin de convaincre les États-Unis d'entrer en guerre aux côtés de la France.	Février et octobre : première et seconde révolution russe. Le parti bolchevique prend le pouvoir. Lénine est à la tête du gouvernement des Commissaires du peuple.
1918	Il est reçu officiellement à l'Académie française.	11 novembre : armistice. Victoire des Alliés et capitulation de l'Allemagne.
1919	Publication de *L'Énergie spirituelle*, recueil d'essais et de conférences. Il se retire de l'enseignement.	Février : début de la guerre russo-polonaise. Juin : signature du traité de Versailles. Fondation de la Société des Nations (SDN).
1920	Conférence de Bergson au meeting philosophique d'Oxford.	Arnold Van Gennep, *L'État actuel du problème totémique*. William Mac Dougall, *The Group Mind*.
1921		Einstein obtient le prix Nobel de physique. Freud, *Psychologie des foules et analyse du moi*.
1922	Il est nommé président de la Commission internationale de coopération intellectuelle (CICI), organisme de la SDN. *Durée et simultanéité*. 6 avril : rencontre avec Einstein lors d'un débat organisé à la Société française de philosophie.	Avril : Staline est nommé secrétaire général du parti communiste en URSS. Juin : assassinat de Walther Rathenau, ministre des Affaires étrangères de la république de Weimar, par un groupe nationaliste. Novembre : Mussolini, président du Conseil, obtient les pleins pouvoirs. Lucien Lévy-Bruhl, *La Mentalité primitive*.
1925		Charlie Chaplin, *La Ruée vers l'or*.
1924		Mort de Lénine. Émile Durkheim, *Sociologie et philosophie* (posthume). Jean Baruzi, *Saint Jean de la Croix et le problème de l'expérience mystique*. Marcel Mauss, « Appréciation sociologique du bolchévisme », *Revue de métaphysique et de morale*.
1925	Affaibli par des ennuis de santé qui ne le quitteront plus, il démissionne de la CICI.	Publication de *Mein Kampf*, de Hitler. Première formalisation de la mécanique quantique (Heisenberg/Schrödinger). Marcel Mauss, « Essai sur le don », *L'Année sociologique*.
1926		Buster Keaton, *Le Mécano de la « General »*.
1927		Julien Benda, *La Trahison des clercs*. Martin Heidegger, *Être et temps*.
1928	Bergson reçoit le prix Nobel de littérature au titre de l'année 1927.	
1929		24 octobre : Jeudi noir à Wall Street. Alfred North Whitehead, *Process and Reality*. Georges Politzer, *La Fin d'une parade philosophique : le bergsonisme*.
1930		Freud, *Malaise dans la civilisation*.
1932	*Les Deux Sources de la morale et de la religion*.	8 novembre : élection du président Roosevelt aux États-Unis.
1933		30 janvier : Hitler est nommé chancelier de la république de Weimar. Début du « New Deal » aux États-Unis.
1934	Publication de *La Pensée et le Mouvant*, nouveau recueil d'essais et de conférences, précédé d'une introduction inédite.	Gaston Bachelard, *Le Nouvel Esprit scientifique*.
1935		L'Allemagne quitte la SDN. Husserl rédige *La Crise des sciences européennes et la phénoménologie transcendantale*.
1936	Bergson rédige son testament, dans lequel il formule son choix religieux, révélé à sa mort (« J'ai voulu rester parmi ceux qui seront demain des persécutés. Mais j'espère qu'un prêtre catholique voudra bien […] venir dire des prières à mes obsèques »).	3 mai : victoire du Front populaire en France. 4 juin : premier gouvernement Blum. Juillet : début de la guerre civile espagnole. Charlie Chaplin, *Les Temps modernes*.
1938		12 mars : annexion de l'Autriche par l'Allemagne. 9-10 novembre : la nuit de Cristal.

1939		1er septembre : les troupes allemandes envahissent la Pologne. 3 septembre : la France et l'Angleterre déclarent la guerre à l'Allemagne. Mort de Freud.
1940		Charlie Chaplin, *Le Dictateur*.
1941	3 janvier : Bergson meurt à Paris d'un refroidissement pulmonaire. Peu avant, il s'était fait porter au commissariat de Passy pour y être recensé comme juif. Ses derniers mots sont célèbres : « Messieurs, il est cinq heures, le cours est terminé. »	

BIBLIOGRAPHIE

Écrits de Bergson

Œuvres, texte annoté par André Robinet, introduction par Henri Gouhier, PUF, 1959.
Mélanges, textes publiés et annotés par André Robinet, PUF, 1972.
Correspondances, textes publiés et annotés par André Robinet, PUF, 2002.

Cours de Bergson

Leçons clermontoises, texte établi, présenté et annoté par Renzo Ragghianti, t. I et t. II, L'Harmattan, 2003-2006.
Cours de psychologie de 1892-1893, édité par Sylvain Matton et présenté par Alain Panero, Paris-Milan, SEHA-Archè, 2008.
Cours de morale, de métaphysique et d'histoire de la philosophie moderne de 1892-1893 au lycée Henri-IV, édité par Sylvain Matton et présenté par Alain Panero, Paris-Milan, SEHA-Archè, 2010.
Leçons de psychologie et de métaphysique, avant-propos par Henri Goubier, édité par Henri Hude avec la collaboration de Jean-Louis Dumas, PUF, 1990.
Leçons d'esthétique. Leçons de morale, *psychologie et métaphysique*, édité par Henri Hude avec la collaboration de Jean-Louis Dumas, PUF, 1992.
Leçons d'histoire de la philosophie moderne. Théories de l'âme, édité par Henri Hude avec la collaboration de Jean-Louis Dumas, PUF, 1995.
Cours sur la philosophie grecque, édité par Henri Hude, avec la collaboration de Françoise Vinel, PUF, 2000.

Ouvrages de référence

BAIN, Alexander, *Les Émotions et la volonté*, trad. P.-L. Le Monnier, Alcan, 1859.

COURDAVEAUX, Victor, *Le Rire dans la vie et dans l'art*, Didier et Cie, 1875.

DARWIN, Charles, *L'Expression des émotions chez l'homme et les animaux*, trad. S. Pozzi et R. Benoît, Reinwald, 1877.

DUGAS, Ludovic, *Psychologie du rire*, Alcan, 1902.

DUMONT, Léon, *Théorie scientifique de la sensibilité. Le plaisir et la peine*, Germer Baillière, 1877 (2e édition).

FREUD, Sigmund, *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, 1905 ; 1re trad. fr., *Le Mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, trad. M. Bonaparte et M. Nathan, Gallimard, 1930 ; autre trad. disponible, *Le Mot d'esprit et sa relation avec l'inconscient*, trad. D. Messier, Gallimard, « Connaissance de l'inconscient », 1988.

GAULTIER, Paul, *Le Rire et la Caricature*, Hachette, 1906.

MEREDITH, George, *Essai sur la comédie : de l'idée de comédie et des exemples de l'esprit comique*, trad. H.-D. Davray, Mercure de France, 1898.

PHILBERT, Louis, *Le Rire : essai littéraire, moral et psychologique*, Germer Baillière, 1883.

RIBOT, Théodule, *La Psychologie des sentiments*, Alcan, 1896.

SPENCER, Herbert, « Physiologie du rire », in *Essais de morale, de science et d'esthétique. Essais sur le progrès*, trad. A. Burdeau, Germer Baillière, 1877.

SULLY, James, *Essai sur le rire, ses formes, ses causes, son développement et sa valeur*, trad. L. et A. Terrier, Alcan, 1904.

Éditions du *Rire*[1]

« Le Rire », *Revue de Paris*, janvier-février et mars-avril 1900 (sans préface, ni bibliographie, ni division en chapitres, ni table des matières).

Le Rire, Alcan, 1900.

Le Rire, Alcan, 1924, 23e éd. avec un nouvel avant-propos, une bibliographie remaniée et un appendice.

Le Rire, PUF, 1940, 47e éd.

Le Rire, in *Œuvres complètes*, Albert Skira, 1945, t. VII.

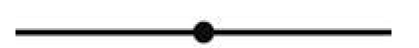
Le Rire, in *Œuvres*, édition du centenaire, PUF, 1959, 123e éd.
Le Rire, avec une préface (en quinze dessins) de Sempé, France Loisirs, 1964.
Le Rire, édition critique de Frédéric Worms et de Guillaume Sibertin-Blanc, PUF, « Quadrige », 2007.
Le Rire, suivi de *Rire* de Sándor Ferenczi (1912), préface d'Antoine de Baecque, Payot, « Petite Bibliothèque », 2011.

Principales études sur Bergson et *Le Rire*[2]

BARTHÉLEMY-MADAULE, Madeleine, *Bergson*, Seuil, « Écrivains de toujours », 1967.
BORNECQUE, Jacques-Henry, « Une source du *Rire* de Bergson », *Revue universelle*, 25 septembre 1942.
BOULLANT, François, *Henri Bergson. Le Rire*, Bertrand-Lacoste, 1994.
CARIOU, Marie, *Lectures bergsoniennes*, PUF, « Questions », 1990.
DEGUY, Michel, « Essai de prolongement du *Rire* », in *Nouvelle Revue française*, janvier 1963.
DÜRING, Élie, « Du comique au burlesque : Bergson », *Art Press*, octobre 2003.
DÜRING, Élie, « Gaz hilarants : introduction au comique d'atmosphère », in J. Birnbaum (dir.), *Pourquoi rire ?*, Gallimard, « Folio essais », 2011.
FOURASTIÉ, Jean, *Le Rire, suite*, Denoël/Gonthier, 1983.
GIRIBONE, Jean-Luc, *Le Rire étrange, Bergson avec Freud*, Éditions du Sandre, 2008.
JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *Henri Bergson* (1959), PUF, « Quadrige », 2008.
JEANSON, Francis, *Signification humaine du rire*, Seuil, 1950.
KOESTLER, Arthur, *Le Cri d'Archimède, la découverte de l'art et l'art de la découverte*, Calmann-Lévy, 1965.
LANSON, Gustave, « Sur *Le Rire* de Bergson », *Revue universitaire*, IX, 2 (1900) ; repris dans *Essais de méthode, de critique et d'histoire littéraire*, Hachette, 1965.
PARODI, Dominique, « Le rire d'après M. Bergson », in *Du positivisme à l'idéalisme. Études critiques*, Vrin, 1930.
PÉRÈS, André, *Le Rire. Bergson*, Ellipses, 1998.

POLITZER, Georges, *Contre Bergson et quelques autres. Écrits philosophiques (1924-1939)*, éd. R. Bruyeron, Flammarion, « Champs essais », 2013.
ROORDA, Henri, *Le Rire et les rieurs*, Lausanne-Paris, Frankfurter, 1925 ; Mille et une nuits, 2011.
SAULNIER, Claude, « Pour une compréhension intuitive du rire : intériorité bergsonienne et axiologie », in *Actes du Xe Congrès des sociétés de philosophie de langue française*, Armand Colin, 1959.
SOULEZ, Philippe et WORMS, Frédéric, *Bergson*, PUF, 2002.
WORMS, Frédéric, « Le rire et sa relation au mot d'esprit. Note sur la lecture de Bergson et de Freud », in A. Willy Szafran et A. Nysenholc (dir.), *Freud et le rire*, Éditions Métailié, 1994.

TABLE



Flammarion

Notes

1. Louis Poinsinet de Sivry, *Traité des causes physiques et morales du rire* (1768), éd. William Brooks, université d'Exeter, 1986, p. 7.

2. L'ouvrage d'Arsène Alexandre date de 1892 ; l'étude de Marcel Schwob paraît dans *L'Écho de Paris* du 17 juin 1894 ; ayant servi de préface au roman de Georges Courteline, *Messieurs les ronds-de-cuir*, elle a été reprise dans *Spicilège* ; l'enquête de Jules Huret a paru dans *Le Figaro*, de décembre 1892 à janvier 1893 ; Gabriel de Lautrec présente une « Définition de l'humour » dans le *Mercure de France* (1900), sujet qu'il traite également dans sa préface des *Contes choisis* de Mark Twain parus la même année chez l'éditeur du même nom. *Le Rire* de Coquelin cadet date de 1887. Bien qu'on ne souhaite pas allonger outre mesure cette liste, on signalera la fondation d'un hebdomadaire de longue durée : *Le Rire*, en novembre 1894 (qui disparaîtra vers 1979).

3. Theodor Adorno, *Métaphysique. Concept et problèmes* (1965), trad. Chr. David, Payot, « Critique de la politique », 2006, p. 107-108.

4. Philippe Soulez et Frédéric Worms, *Bergson*, PUF, « Quadrige », 2002, p. 83.

5. Denis Forest, « Introduction » à Bergson, *Matière et mémoire*, GF-Flammarion, 2012, p. 5.

6. Yves Hersant, « Préface » à Hippocrate, *Sur le rire et la folie*, Payot & Rivages, « Petite Bibliothèque Rivages », 1989, p. 19.

7. Joseph Joubert, *Carnets*, année 1791, éd. A. Beaunier, Gallimard, 1994, t. I, p. 147.

8. Nietzsche, *Le Gai Savoir*, trad. A. Vialatte, Gallimard, « Idées », 1978, p. 267.

9. Aristote, *Poétique*, 1449a, éd. et trad. M. Magnien, LGF, « Le Livre de Poche », 1990.

10. Bergson, « Esthétique », leçon CII, in *Leçons clermontoises*, éd. R. Ragghianti, L'Harmattan, 2003, t. I, p. 358.

11. Léon Dumont, *Des causes du rire*, A. Durand, 1862, p. 27.

12. « Esthétique », leçon CII, *op. cit.*, p. 359.

13. *Ibid*., p. 359. Bergson paraphrase les propos de Spencer.

14. Herbert Spencer, « Physiologie du rire », *Essais de morale, de science et d'esthétique*, trad. A. Burdeau, Paris, Germer-Baillière, 1877, p. 311.

15. *Ibid.*, p. 293.

16. *Matière et mémoire*, *op. cit.*, p. 91.

17. *Essai sur les données immédiates de la conscience*, éd. E. Picavet, GF-Flammarion, 2013, p. 60.

18. *Ibid*.

19. *Ibid*., p. 60-61.

20. *Ibid.*, p. 167.

21. *Ibid*., p. 165.

22. *Ibid.*, p. 176.

23. Vladimir Jankélévitch, *Henri Bergson* (1959), PUF, « Quadrige », 2008, p. 13.

24. *Essai sur les données immédiates de la conscience*, *op. cit.*, p. 177.

25. *Matière et mémoire*, *op. cit.*, p. 272.

26. Le père Mestre, *Principes de littérature*. *Style, composition, poétique, histoire littéraire des genres*, Lyon, Briday, 1885, p. 336.

27. Abbé Marcel, *Chefs-d'œuvre classiques de la littérature française*, Paris, Jules Delalain, 1845, p. 562.

28. Dans son premier recueil, *À se tordre* (1891), Alphonse Allais rassemble un certain nombre de contes auparavant publiés, notamment dans *Le Chat noir*. Voir Alphonse Allais, *À se tordre*, éd. D. Grojnowski, GF-Flammarion, 2002.



29. « Traduits pour la première fois » en français par Léon de Wailly, selon l'édition des *Opuscules humoristiques* de Jonathan Swift parue chez Poulet-Malassis en 1859.

30. À partir des années 1880, la presse satirique voit se multiplier les titres, souvent de longue durée, de *La Caricature* (1880-1904) à *L'Assiette au beurre* (1901-1912) en passant par *Le Mirliton* (1885-1906).

31. Cet almanach a été fondé en 1886 ; jusqu'à nos jours, son succès n'a pas été démenti.

32. *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, paru en 1905 et 1912, sera traduit en français beaucoup plus tard ; voir Freud, *Le Mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, trad. M. Bonaparte et M. Nathan, Gallimard, « Les essais », 1930.

33. Freud, « L'humour », in *L'Inquiétante Étrangeté et autres essais*, trad. B. Fréron, Gallimard, « Folio essais », 1987. Cette étude, parue en 1927, a été publiée en français pour la première fois à la suite du *Mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*.

34. Freud, *Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, trad. D. Messier, Gallimard, « Connaissance de l'inconscient », 1988, p. 390.

35. *Ibid.*, p. 391.

36. Dominique Parodi, « Le rire d'après M. Bergson », in *Du positivisme à l'idéalisme. Études critiques*, Vrin, 1930, p. 145-146.

37. Nos références aux écrits théoriques de Marmontel, d'abord publiés dans l'*Encyclopédie*, sont empruntées à deux articles des *Éléments de littérature* (« Comédie » et « Comique »), dans leur édition chez Firmin Didot frères de 1846, p. 306-324 ; pour la présente citation, voir p. 319. Une réédition récente, due aux soins de Sophie Ménahèze, est parue chez Desjonquères, en 2005.

38. *Ibid.*, p. 319.

39. Éminemment discutable, l'opposition entre « comique et poétique » a été exposée par Jean Cohen dans la revue *Poétique*, nº 61 de février 1985, p. 49-61.

40. Victor Cherbuliez, *L'Art et la Nature*, Paris, Hachette, 1892, p. 150.

41. Dominique Noguez intitule le chapitre II de *L'Arc-en-ciel des humours. Jarry, Dada, Vian, etc.* : « Du double je(u) et de la syllepse » (Hatier, « Brèves littérature », 1996). Cette figure de rhétorique permet de passer du sens propre au sens figuré et par conséquent « de décrire *tout objet dont un élément peut être simultanément perçu comme partie de deux ensembles différents* ». Exemple : « Je passe le plus clair de mon temps à l'obscurcir » (Boris Vian, cité par Dominique Noguez, *ibid.*, p. 23). Et de commenter : « Double sens ? Oui, s'il s'agit de doubler le sens, c'est-à-dire de le dédoubler pour mieux le dépasser et lui fausser compagnie » (p. 35).

42. Baudelaire, « De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques », in *Œuvres complètes*, éd. G. Le Dantec, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1954, p. 714-715.

43. Jean-Marie Guyau, *L'Art au point de vue sociologique* (1889), Alcan, 1923, p. 384.

44. Voir *Romantisme*, nº 154 (4e trimestre 2011), « Le Vivant » ; et tout particulièrement l'étude de Jean-Louis Cabanès, « Les valeurs du vivant au tournant des XIXe et XXe siècles », p. 105-122.

1. Voir *infra*, note 2, p. 187.

2. Voir *infra*, p. 230-236.

1. *Revue de Paris*, 1er et 15 février, 1er mars 1899.

2. Nous avons fait cependant quelques retouches de forme.

1. *Revue du mois*, 10 août 1919 ; t. XX, p. 337 et suiv.

2. *Ibid.*, 10 nov. 1919 ; t. XX, p. 514 et suiv.

3. Nous avons d'ailleurs brièvement montré, en maint passage de notre livre, l'insuffisance de telle ou telle d'entre elles.

1. *Le Colonel Ramollot, recueil de récits militaires*, de Charles Leroy, est un classique du comique « troupier ». Dès sa parution, en 1883, il a connu un succès de grande ampleur (dont le tirage atteint plus de vingt mille exemplaires en quelques mois). Il réunit un ensemble de saynètes d'abord parues dans *Le Tintamarre*, où sont rapportées les drôleries de la vie de caserne. Des militaires de carrière, autoritaires et bornés, s'y expriment dans un jargon caractérisé.

2. Pancrace est le type du pédant que ses références savantes empêchent de percevoir les réalités ordinaires. Dans *Le Mariage forcé* de Molière, Sganarelle ne parvient pas à obtenir de lui un avis sur la question qui le préoccupe : doit-il ou non se marier à un âge déjà avancé ?

3. Dans *Le Voyage de Monsieur Perrichon* (1860), une comédie en quatre actes d'Eugène Labiche et Émile Martin, deux jeunes gens rivalisent pour obtenir d'un chef de famille infatué la main de sa fille.

4. *Le Moniteur du Puy-de-Dôme*, 21 février 1884.

5. Lettre à Lionel Dauriac du 4 décembre 1900, in *Mélanges*, PUF, 1972, p. 437.

6. *Vexata quaestio* : question très controversée (souvent débattue sans avoir abouti).

7. *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, juillet-décembre 1903, nº 56, p. 402-410 ; repris dans Henri Bergson, *Écrits et paroles*, textes rassemblés par Rose-Marie Mossé-Bastide, PUF, 1957, p. 213-221.

8. Participera ensuite à la discussion un autre critique écouté, Francisque Sarcey, dont la lettre est reproduite dans le numéro du 4 novembre 1904 (p. 893-896). À chacun sa théorie : pour sa part, F. Sarcey montre que si l'*automatisme* est au fondement de la comédie, l'*immobilisme* rend compte de la tragédie.

9. « Revue dramatique » du *Journal des débats*, 14 octobre 1904, p. 747-749.

10. « Lettre de Henri Bergson à Yves Delage », 29 septembre 1919, *La Revue du mois*, 10 novembre 1919.

11. *Marseille matin*, 21 août 1930 ; repris dans *Excelsior*, 30 avril 1933.

1. Sur ce point, on se reportera à l'article de Jean Cohen, « Comique et poétique », in *Poétique*, nº 61, février 1985, p. 49-61.

1. On trouvera une bibliographie des traductions du *Rire* (une quarantaine de langues) dans P.A.Y. Gunter, *Henri Bergson : A Bibliography. Revised Second Edition*, Bowling Green, Ohio, États-Unis, 1986, p. 29-30.

2. On trouvera une bibliographie complète dans l'ouvrage de référence : Bergson, *Le Rire*, édition critique de Frédéric Worms et de Guillaume Sibertin-Blanc, *op. cit.*, p. 356-359.